



Numéro 18 (3) | décembre 2025

**La fabrique de l'espace médiéval et moderne dans la fiction et les arts contemporains
(Europe, XIX^e-XXI^e s.)**

El espacio en *El Buscón en las Indias*: del objeto-libro al universo de ficción

Marion LE CORRE-CARRASCO

Université Grenoble-Alpes, Laboratoire ILCEA4

Résumé

Cet article analyse la transposition picaresque dans le roman graphique *El Buscón en las Indias* (Ayroles et Guarnido, 2019), montrant que l'espace diégétique, icono-textuel et matériel (objet-libre) se déploie comme moteur narratif. À partir de l'examen de la page, de motifs récurrents et de dispositifs paratextuels, il met au jour une architecture laberintique, de trompe-l'œil baroques et une densité argumentative qui renouvellement la picaresque, en s'inspirant de l'hypotexte quévédien, non seulement sur le fond mais également sur la forme.

Resumen

*El artículo examina la trasposición picaresca en la novela gráfica *El Buscón en las Indias* (Ayroles y Guarnido, 2019), proponiendo que el espacio diégético, iconotextual y material (objeto-libro) funciona como motor narrativo. A partir del análisis de la página, de motivos recurrentes y de recursos paratextuales, destapa una arquitectura laberíntica, trampantojos barrocos y una densa argumentación argumentativa que renueva la picaresca, inspirándose en el hipotexto quevediano, tanto en el fondo como en la forma.*

Mots-clés : Buscón, picaresque, transposition, fiction, roman graphique

Palabras clave: Buscón, picaresca, trasposicion, fiction, novela gráfica

Plan

Introducción

El objeto-libro y su espacio de creación

El dispositivo espacio-tópico

Composición y dibujo

El protagonismo de los globos y cartelas

Territorios fabricados

Estética barroca

Modalidades de reiteración

Lugares fantaseados

El Encuentro

El «Nuevo Mundo»: entre mitos y mistificaciones

Un universo de ficción engañoso

Entre ficción y fábula

Apariencias y disfraces

Desenmascaramiento

Conclusión

Bibliografía

Introducción

El Buscón en las Indias es una novela gráfica que publicó, en 2019, Norma Editorial. La obra es el resultado de una colaboración entre Juanjo Guarnido, dibujante español, y Alain Ayroles, guionista francés, que también crearon una versión en francés, titulada *Les Indes fourbes* (2019, éditions Delcourt). Este álbum recibió premios y galardones –como le Prix des libraires de la BD, le Grand Prix RTL de la BD, le Prix Landerneau, el Premio Zona Cómic– que señalan tanto lo acertado del trabajo realizado por ambos autores, como su reconocimiento internacional.

En el marco de este volumen dedicado a «la fábrica del espacio medieval y moderno en la ficción histórica y las artes contemporáneas», analizar *El Buscón en las Indias* permite reflexionar sobre el polisémico concepto de espacio ya que, en este caso, abarca varios sentidos que se relacionan no solo con el marco referencial de la diégesis, sino también con la imaginación, la estética, la narratología, la autoría, e incluso la creación del mismo objeto-libro, o sea aquí el álbum de la novela gráfica. Dicho de otro modo, en este artículo, propongo estudiar cómo se construye el espacio en *El Buscón en las Indias* en tanto que coordenada constitutiva de la obra, más allá de su papel referencial habitual, creando conexiones con la obra de Quevedo (1626) y abriendo un camino movedizo, engañoso, en fin picaresco, que solicita la atención más alerta del lector, puesto que Ayroles y Guarnido nos llevan a un universo icono-verbal complejo, jugando con los trampantojos barrocos más finos, y no solo visuales, sino incluso diégéticos. Mi análisis se articula en cuatro etapas: primero, considerando el sistema del objeto-libro *El Buscón en las Indias* como espacio de creación; segundo, comentando sus territorios fabricados; tercero, poniendo de realce sus lugares fantasmeados; cuarto, cuestionando el universo engañoso de una novela gráfica picaresca.

Aviso que estudiaré los principales recursos del dispositivo creativo ideado para concebir este álbum, pero sin revelar toda su intriga, para que quien no conozca la obra tenga el placer de descubrir todas sus raras sorpresas leyéndola. Por lo tanto, unos procedimientos narrativos, ilustrativos y editoriales –sobre todo del tercer capítulo y del epílogo– se silencian en este ensayo.

El objeto-libro y su espacio de creación

La particularidad del álbum de Guarnido y Ayroles es que constituye una «expansión»¹, en términos de Cécile Bertin-Elisabeth, de la obra *Historia de la vida del Buscón, llamado Don Pablos; exemplo de vagamundos, y espejo de tacaños*, publicada por Francisco de Quevedo en 1626, novela picaresca por antonomasia, cuyo protagonista encarna –junto con Lazarillo– el arquetipo del (anti)héroe pícaro. De hecho, las nuevas aventuras inventadas en *El Buscón en las Indias* son una expansión de la novela del Siglo de Oro:

¹ Cécile BERTIN-ELISABETH, «Dynamiques picaresques : Du *Buscón* aux *Indes fourbes* », in *La transfictionnalité dans les mondes hispaniques: le personnage et ses aventures*, HispanismeS, 19, 2022, URL: <https://journals.openedition.org/hispanismes/16500>.

*L'expansion [...] consiste à donner un prolongement en remettant en cause les limites d'un texte jusqu'ici « modèle ». Il s'agit d'une transfiction allographie qui nous invite à réfléchir aux jeux transesthétiques*².

Concretamente, el capítulo I de la novela gráfica inicia con palabras que bien podrían ser la exacta continuación de la obra quevediana, en cuyo último párrafo leemos: «determiné [...] de pasarme a las Indias [...] por ver si mudando mundo y tierras, mejoraría mi suerte»³. A lo cual parecen contestar las primeras cartelas del álbum: «Así, una bella mañana» «henchido el corazón de esperanzas,» «embarquéme hacia el Nuevo Mundo» (p. 13). Declaración confirmada por imágenes de un barco, en pleno océano (**Fig. 1**).

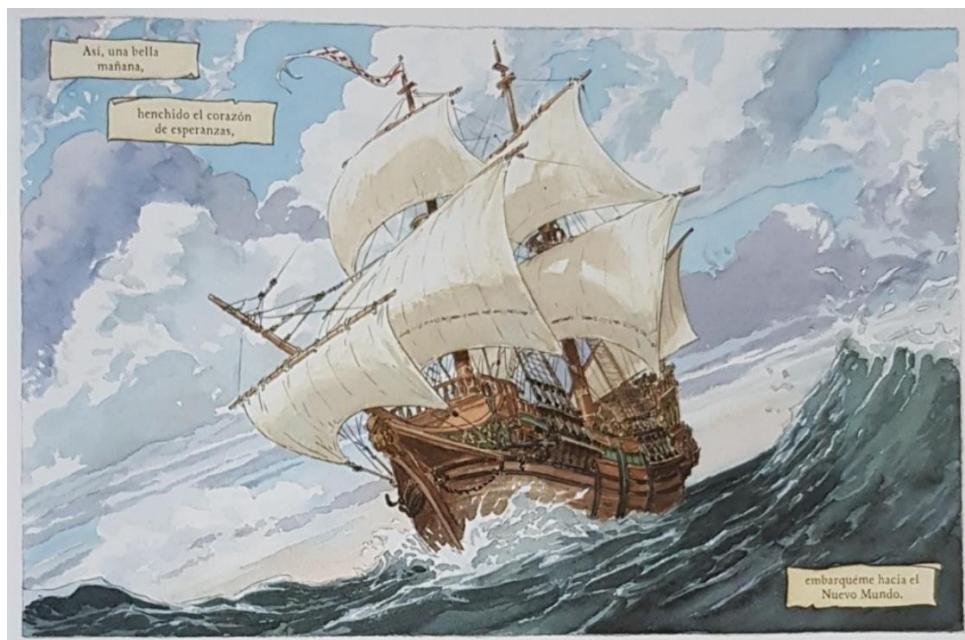


Fig. 1. *El Buscón en las Indias*, detalle, p. 13

La creación contemporánea de este nuevo *Buscón* se enmarca, por lo tanto, en las fronteras de un relato híbrido, entre la continuación del texto de Quevedo, y la invención de nuevas peripecias dibujadas. Significa que los autores de *El Buscón en las Indias* tuvieron a la vez que respetar estos marcos referenciales y formales, y sin embargo crear su propio universo gráfico y narrativo. Para estudiar la originalidad compositiva del objeto-libro, en tanto que espacio de creación, me centro en tres características del lenguaje mixto icono-verbal del tebeo que fundamentan el «sistema-historieta»⁴.

² *Ibid.*

³ Francisco de QUEVEDO, *El Buscón*, Madrid, ed. Clásicos Castellanos, , 1927 [1626], p. 288.

⁴ Thierry GROESTEEN, *Système de la bande dessinée*, PUF, Paris, 2011 [1999]. Existe una reedición 2025 actualizada, pero no la pude consultar.

El dispositivo espacio-tópico

A partir de este concepto fundamental de espacio-tópico, teorizado por Thierry Groesteen⁵, se enfatiza lo específico de la creación artística de un tebeo, su «literalidad iconotextual»⁶, que no solo combina texto e imagen, sino que organiza el espacio gráfico de la página, o incluso de la doble página, para construir un relato que nace del enredo entre viñetas, tiras, cartelas y globos. En *El Buscón en las Indias* se observa, por ejemplo, cuando una página termina con un elemento que abre la página siguiente, creando así una lectura que suma y supera el espacio aparentemente fragmentado del relato visual, por el efecto acumulativo de las viñetas yuxtapuestas.

Este dispositivo espacio-tópico resulta muy eficiente a la hora de señalar las conexiones entre los relatos intercalados del álbum: de este modo, el lector pasa de una historia a otra, como es el caso (**Fig. 2**) entre las páginas 18 y 19, donde, a partir de una última viñeta horizontal, que representa un mapa del Dorado, pasamos del momento de la seudo confesión de don Pablos a la vista directa de los recuerdos que está narrando, con el mismo mapa, abriendo la página 19, pero con un cromatismo y una iluminación distintos, que subraya visualmente que estamos en otra etapa del relato.



Fig. 2. *El Buscón en las Indias*, p. 18-19

Un enlace diacrónico similar reúne las páginas 28 y 29, mediante dos viñetas parecidas en lo que enseñan: unas carcajadas. Así, siguiendo el hilo ilustrativo, el lector cumple con la lectura específica del dispositivo espacio-tópico. Entre las páginas 40 y 41, es la palabra –repetida, obsesiva– de «el Dorado» la que crea como un diálogo entre dos momentos distintos del relato de don Pablos, o sea, en el último globo de la página 40, el padre Ezequiel, intercalando la lectura

⁵ *Ibid.*, p. 21-120.

⁶ Viviane ALARY, «La littéralité en question dans le roman graphique», in *Le roman graphique en langues romanes*, *Cahiers d'études romanes*, 37, 2018, URL: <https://journals.openedition.org/etudesromanes/8381>.

de sus propias memorias en las de don Pablos, termina su frase con: «Podía ver [a mis compañeros] desaparecer en las tinieblas de la jungla [...] aferrados a su búsquedas insensata de el Dorado...» y, en la página siguiente, es el alguacil quien se exclama «¡El Dorado! ¡Por fin!», forzando un vínculo dialógico entre ambos globos, aunque no se refieran al mismo momento de la intriga-fábula.

Composición y dibujo

Dentro de este dispositivo de lectura específico, los autores se valen también de recursos visuales que manifiestan las posibilidades expositivas y expresivas de una novela gráfica. Es el caso, por ejemplo, con el episodio de una cena que reúne a don Diego⁷ con unos dignitarios en Cuzco.

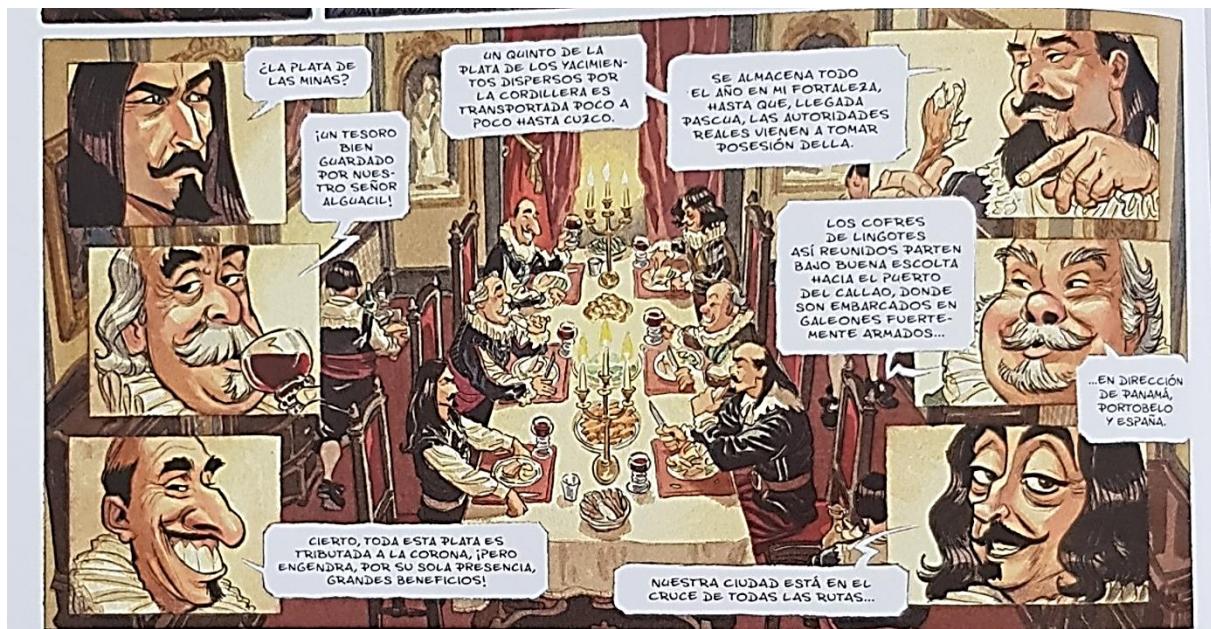


Fig. 3. *El Buscón en las Indias*, detalle, p. 62

La tira central de la página 62 es una hazaña narrativa: en el centro de la imagen se observa al conjunto de los presentes, disfrutando de una rica comida. Luego, se insertaron viñetas de la cabeza de cada uno de los participantes, y sus globos dibujan como un círculo que enmarca toda la escena, como si plasmara el alboroto ambiente. Así, en un vistazo, el lector aprecia tanto el escenario como las palabras intercambiadas. Esta original segmentación de la imagen venía anunciada en la página anterior, en la última tira que los autores separaron en dos, con un marco en blanco, aunque no fuese necesario. El efecto producido es que el lector tiene primero una impresión de continuidad, de una tira llena y horizontal, pero luego la ruptura marca como un encuadre específico, como una enfatización, pero sin ampliación del enfoque, en la cara contrariada del alguacil.

⁷ Tal y como se le denomina, a estas alturas, en el álbum.

Otro tipo de juego compositivo, en relación con los marcos, permite acentuar la tensión dramática, como en la página 110. En la tira central, torturado por los españoles, el jefe indio el Tigre grita su indignación contra don Pablos «¡Pablos el embustero! ¡Pablos el truhán! ¡Pablos la víbora!». El tamaño de las letras, cada vez mayor, expresa su rabia. Luego, para traducir su exasperación, los autores decidieron aislar la última viñeta, a la derecha, quitándole todo marco, para que resaltara la figura apartada del indio torturado. Recurso al que se suma un picado casi cenital, y el globo «¡Nos traicionó!» que funciona como una anáfora textual de lo que ya resaltan el enfoque y la ausencia de marco: el desengaño exasperado del Tigre.

El protagonismo de los globos y cartelas

Siguiendo el modelo de la picaresca, *El Buscón en las Indias* se abre con un relato en primera persona. Precisamente, para advertir al lector que no lo supiera, el álbum empieza con un Prefacio que lo recuerda de entrada: «La novela picaresca, que floreció durante el Siglo de Oro español, narra en primera persona la vida de un bribón». Esta característica ofrece, en la transfiguración dibujada, toda una red de cartelas, que marcan las etapas del relato. Se presentan bajo la forma de una hoja de papel usado, casi como pergamino, retomando así la tradición de testimonio, de autoficción, de fuente (seudo) auténtica y (seudo) fidedigna que fundamenta las novelas picarescas. Las cartelas revelan al lector todas las impresiones del narrador autodiegético e incluso, a veces, se escenifica la ironía de sus análisis, como por ejemplo (Fig. 4) en la página 38: una amplia tira representa al padre Ezequiel en primer plano, Pablos le sigue, y un majestuoso paisaje andino ocupa todo el fondo de la imagen.



Fig. 4. *El Buscón en las Indias*, detalle, p. 38.

Arriba, a la izquierda, don Pablos explica: «El padre Ezequiel era versado en filosofía y casuística». Luego, justo debajo de esta cartela, añade: «Habíame prometido techo y manduca». Pero, siguiendo el orden de lectura, después de la docta figura del padre, y sus globos que

ilustran sus monólogos aleccionadores, cae abajo a la derecha este amargo comentario de Pablos: «más aquel varón alimentaba sobre todo mi intelecto». De este modo, las cartelas en voz intradiegética permiten no solo articular los episodios de las peripecias del antihéroe, sino que también agregan comentarios y cierta ironía en el relato.

Asimismo, los globos desempeñan un papel singular en muchas ocasiones ya que participan en el dispositivo espacio-tópico, enlazando los diferentes momentos de la narración. A modo de ejemplo, en la página 48, en la segunda tira, el globo, con su cola que se pierde a la derecha, como fuera del campo, como un encabalgamiento visual, lleva nuestra mirada hacia otro tiempo, en la tira siguiente, hacia la confesión de don Pablos al alguacil. En esta misma página, en la tira siguiente, el globo garantiza la continuidad del diálogo, aunque ya no se ve el interior de la sala en la que se está confesando Pablos, sino que se ofrece una vista panorámica de tropas con un convoy llegando a la ciudad, y solo se destaca, por encima del edificio central, el globo, como guion de enlace textual entre las tiras de la página, aunque las imágenes remitan a distintos lugares o épocas en el relato.

Territorios fabricados

Se señalaba antes que se puede considerar *El Buscón en las Indias* como la extensión de *El Buscón* de Quevedo. De hecho, Ayroles y Guarnido recalcaron esta filiación, mediante varios recursos que pretenden crear una novela gráfica picaresca contemporánea y, para eso, se apoyaron en los cánones de este género literario, para proponer unos juegos transestéticos⁸. Pero también se basaron en el imaginario pictórico, que dejaron los pintores españoles del Siglo de Oro. Analizo estas filiaciones a continuación.

Estética barroca

Para sumar al lector en el universo de la picaresca, los autores citaron, de manera más o menos directa, referencias iconográficas al Siglo de Oro español. Primero, el álbum se abre (p. 9-10) como entre bastidores en la escena mítica de *El retrato de la familia de Felipe IV*, mejor conocido como *Las Meninas*, obra pintada por Diego de Velázquez en 1656. Pero lejos de la imagen tan reproducida, todos los personajes cobran vida y las viñetas nos llevan hacia una intimidad inédita con el grupo y el maestro sevillano: seguimos al perro, paseamos entre las meninas, cruzamos a los enanos, admiramos a la infanta. Para Cécile Bertin-Elisabeth, el uso de este ícono visual permite, sobre todo para los lectores no españoles, «reducir la extrañeza» y proponer entonces un camino visual conocido y común, que facilita la entrada en este universo aurisecular. Además de *Las Meninas*, también encontramos *El príncipe Felipe y el enano Miguel Soplillo* de Rodrigo de Villandrando (h. 1620-1621) junto al cuadro *Joven Mendigo* de Bartolomé Esteban Murillo (h. 1650) página 151; asimismo *Niño asomado a la ventana* del mismo Murillo (h. 1670-80) en la página 154. Por lo tanto, esta red iconográfica abre y cierra el álbum, enmarcándolo en esta tradición pictórica de la famosa Escuela española⁹.

⁸ Para retomar una expresión citada antes: C. BERTIN-ELISABETH, art. cit.

⁹ La expresión, aunque famosa, queda polémica: véase por ejemplo Javier PORTÚS, *El concepto de pintura española: Historia de un problema*, Madrid, ed. Verbum, 2012.

Pero, más allá de estas obras icónicas, también el universo cromático y temático de una parte de la producción pictórica española barroca deja sus huellas a lo largo de la novela gráfica. Cuando observamos páginas como la 28 (Fig. 5), salta a la vista por ejemplo la paleta tan característica de ocres y marrones rojizos que usaban sobre todo los artistas de la escuela sevillana, debido a los pigmentos locales que se preparaban en los talleres de los pintores. En esta página, pensamos en obvios ecos de las escenas de género del joven Velázquez (por ejemplo, *Vieja friendo huevos*, 1618) o anécdotas callejeras pintadas por Murillo (*Niños comiendo uvas y melón*, 1650). En *El Buscón en las Indias*, tanto el aspecto físico de los personajes, como su ropa, como el decorado doméstico, remiten a aquellas escenas pintadas por los maestros del Barroco español.



Fig. 5. *El Buscón en las Indias*, detalle, p. 28

Modalidades de reiteración

En un artículo dedicado a «Empreintes et emprunts : la littérature du Siècle d'Or illustrée aux XX^e et XX^e siècles», Emmanuel Marigno se vale de la expresión de «modalidades de reiteración»¹⁰ para designar el conjunto de efectos diseminados en una obra gráfica, resultado del proceso dinámico de la creación, en este caso, basada en la inspiración barroca. Entonces, como lo resalta Emmanuel Marigno, una inspiración no fija, sino siempre renovada, para recordar unas señales claras de la narrativa picaresca, sin dejar de renovar, reinterpretar, recrear dicha narrativa. Entre estas señales, encontramos topos que animan las peripecias de sus antihéroes, y el primero podría ser el hecho de buscarse la vida, sencillamente para sobrevivir. Lo pone en escena *El Buscón en las Indias* en las páginas 121-122, en un episodio en el que el padre del joven Pablos le explica que seguir vivo «para nosotros, picaros y malandrines, es un sacerdocio, un santo deber al que día a día hay que consagrarse y noche tras noche velar». Consecuencia de este estado de alerta permanente, el hambre omnipresente, como la ilustra una tira de la página 121, con la triple repetición de esta sola palabra, en tres viñetas, tres cartelas, que se refieren a distintos momentos de la vida de don Pablos en los que siguió sufriendo del hambre. En el conjunto del álbum, en las imágenes que evocan su infancia también se inventan o recrean varias escenas de

¹⁰ Emmanuel MARIGNO, «Empreintes et emprunts : la littérature du Siècle d'Or illustrée aux XX^e et XX^e siècles», *reCHERches*, 12, 2014, p. 99-110, URL: <https://journals.openedition.org/cher/7679>.

robo, como en la página 22, la estafa siendo otro rasgo picaresco que no podían apartar Ayroles y Guarnido.

Ahora bien, los autores de *El Buscón en las Indias* usaron asimismo en sus cartelas y globos un estilo muy característico, de la picaresca, con un tono lleno de humor, bisemias, ironía. Por ejemplo, cuando don Pablos (p. 39) se encuentra totalmente mojado por el escupir de una llama, cuenta que le pasó una desventura similar: «Viendo la hilaridad que suscitaba mi novatada» «narré la que hizoseme a mi llegada a la Universidad de Alcalá de Henares, donde, pajé de un noble estudiante, recibí el mismo trato». Y en una imagen cruel y violenta, Pablos añade este breve comentario irónico: «Esto aprendí de humanidades». Tanto el indefinido de «esto», como por supuesto el sarcástico «aprendí» subrayan lo inhumano de esta carrera, mal denominada, por consiguiente. El humor puede aún nacer de desajustes o desfases que sorprenden al lector. Como es el caso en la página 27, donde Pablos afirma «¡Ah, por Dios! ¡Qué alegría volver a ver rostros de cristianos!» mientras que la tira ofrece una galería de rostros de los más feos, feroces y «patibularios»¹¹. Por otra parte, los globos pueden poner de manifiesto, con un humor muy ácido, la inmoralidad de ciertas actitudes, como en la página 135 (Fig. 6): «Prontamente me volvía altanero, despectivo, duro con los débiles y soberbio.» «En suma,» «me ennoblecía». Lo mordaz de este comentario antitético denuncia la violencia de aquella sociedad de estamentos, y hasta qué punto los teóricos y religiosos principios que fundamentaban la monarquía católica, en pocas ocasiones encontraban expresión concreta, de caridad o piedad. En efecto, se produce como un oxímoron entre lo que señalan las cartela («en suma» «me ennoblecía») y lo que enseña la viñeta: Pablos pegando a un pordiosero.



Fig. 6. *El Buscón en las Indias*, detalle, p. 135

Cargando las tintas, esta vertiente humorística omnipresente cobra forma también en unas caricaturas visuales, lo cual es otra señal que vincula directamente *El Buscón en las Indias* con la obra quevediana, participando, por lo tanto, en la fabricación de un nuevo territorio ficcional, nutrido por el hipotexto. De hecho, en su ensayo «Introducción a *El Buscón*», Ignacio Arellano

¹¹ Adjetivo usado, para comentar esta imagen en particular, en Isabelle SEGAS e Isabelle TOUTON, «Poderoso caballero es don Pícaro : l'art de la perspective trompeuse», *Crisol*, série numérique n°29, 2023, URL: <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/605>.

realzaba: «la presencia de una galería de caricaturas y figuras ridículas, descritas ingeniosamente por Quevedo», o apuntaba «Se trata de una humanidad animalizada, sometida a un prisma grotesco»¹². En el proceso transestético llevado a cabo en la novela gráfica, estas caricaturas se colorean a veces de nuevas influencias, como en la página 98 donde la cara del corregidor, deformada por la rabia, hace pensar en ciertos estilos de comics o de mangas, por la exageración de los gestos, el color rojo saturado de su cara, y una clara animalización de sus facciones. En la página 139, en lo alto, tres retratos grotescos de hombres borrachos serían como la versión exagerada, hiperbólica en su burla, de los apacibles protagonistas de la parte derecha de *El triunfo de Baco*, de Velázquez (h. 1626-1628). La diferencia es que, aquí, se enfatizan sus narices enormes, sus ojos poco agudos, y sus escasos dientes. De una forma menos amenazante, pero muy graciosa, es de señalar el aspecto caricaturesco de un español con quien se topa don Pablos al inicio de sus aventuras en el Nuevo Mundo (p. 29): es como la fuente, absolutamente no fidedigna, que hechiza a Pablos con un relato abracadabante sobre el mito de El Dorado:

«¡Bah! De Durango a Guanajuato, toda Nueva España ha sido escarbada hasta la médula.» «Créeme, amigo Pablos, si queda oro en alguna parte...» «...¡es en el Perú! ¡Allí, los ríos arrastran tanto que hay que tamizar un quintal de pepitas para reunir un poco de gravilla! ¡El oro aflora por doquier! Por vida mía, en el Perú te sientas en el suelo...» «...te levantas ¡y te brilla el culo!».

A medida que aparecen estos globos, las viñetas ofrecen como un zoom en la cara del personaje: plano de conjunto, luego plano americano, para terminar con un primer plano en su cara codiciosa, tan parecida a un cerdo, con una mirada y sonrisa que no permiten determinar hasta qué punto se burla de don Pablos. Precisamente, El Dorado nos invita a considerar, ahora, estos espacios (re)inventados por los autores de *El Buscón en las Indias*.

Lugares fantaseados

En el proceso creativo del álbum, si bien Ayroles y Guarnido se podían apoyar en varias fuentes, tanto literarias como pictóricas, para recrear el decorado y ambiente del Siglo de Oro, en el caso de esta novela gráfica picaresca, también necesitaban introducir una parte fantaseada, es decir, concretar en las imágenes del álbum la fascinación, pero también mitificación e incluso por supuesto mistificación que conllevaba aquel Nuevo Mundo. Por consiguiente, por un lado, mediante la mirada asombrada de don Pablos, se nos revela lo exótico y extraordinario de aquellos paisajes; pero, por otro lado, con un tono barroco muy acertado, inspirado sin duda por el *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*¹³, los autores no dejan de realzar y denunciar, sutilmente, los engaños, las mentiras, fraudes y traiciones que marcaron el periodo de la Conquista.

¹² Ignacio ARELLANO, «Introducción a El Buscón», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2007, URL: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/introduccin-a-el-buscn-0/>.

¹³ Baltasar GRACIÁN, *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*, 1642.

El Encuentro

Gracias a la maestría de su técnica, el dibujante y colorista Juanjo Guarnido plantea el sumuoso decorado de América en las páginas del álbum. Varias viñetas concretan extraordinarias vistas panorámicas o de conjunto de montes, llanuras, bosques, ríos, en los que se aprecian la fauna y la flora del continente. También ciertas imágenes muestran el proceso de la colonización europea: como se derrumbaban los edificios, lugares y objetos sagrados de los indios, para imponer el nuevo orden cristiano. Varias vistas del Cuzco enseñan por ejemplo monumentos característicos de la arquitectura colonial, tanto civil como religiosa. Siguiendo la tradición satírica de la picaresca, don Pablos comenta por cierto estos fenómenos con las palabras siguientes (p. 49):

«En mi ruta contemplé los cadáveres de piedra, las ruinas de los templos paganos echados abajo por la conquista.» «Pero no todo estaba muerto. Los nuevos amos de aquel imperio habían sabido preservar ciertas costumbres ancestrales,» «como la 'mita',» «trabajo forzado que los campesinos tributaban antaño al Inca».

Entendemos que la nueva mirada de don Pablos sobre este imperio naciente no es sino un pretexto para denunciar, de manera satírica, los peores aspectos de la conquista. Este proceso de distanciamiento crítico, bajo una seudo inocencia de mirada, se parece a la estrategia narrativa de Cadalso en sus *Cartas Marruecas* (1796) y, obviamente, enriquece los mensajes, más o menos explícitos, de delación contra la engañosa, violenta y cruel conquista.

El «Nuevo Mundo»: entre mitos y mistificaciones

De hecho, en *El Buscón en las Indias*, pocos de los episodios que se desarrollan en América prescinden de crueldad, falsedad o traición. Uno de ellos se sitúa en el primer capítulo y se relaciona con la estrategia de los autores para crear un objeto-libro que pretende tener toda la apariencia de la verdadera continuación del *Buscón*, como si se creara en 1630. Me refiero a las páginas liminares (**Fig. 7**): el pastiche de frontispicio, directamente inspirado en el de 1626 y, sobre todo, el mapa que abre el álbum, copia adaptada de una síntesis entre el *Americae Pars VII* (1599), de Johann Theodor y Johann Israel de Bry y el *America noviter delineata* (1630), del cartógrafo flamenco Jodocus Hondius el joven.



Fig.7. *El Buscón en las Indias*, páginas liminares

Este mapa es de sumo interés no solo en la estrategia editorial y compositiva de los autores, como recurso eficiente que pretende enfatizar el resto de sus juegos transestéticos, garantizando su aura seudo auténtica, sino también porque cuaja unas ideas preconcebidas que podían tener los europeos en tiempos del Encuentro. Observamos, abajo a la izquierda, una representación de unos seres acéfalos, cuya leyenda se heredó de crónicas y relatos que cundieron y se desarrollaron¹⁴ y luego se concretaron en los mapas del siglo XVII, como en el mencionado de Johann Theodor y Johann Israel de Bry. En su estudio sobre «La posesión de lo indómito: la construcción imaginaria de América en la iconografía y la cartografía del siglo XVI», Silvia Ruiz Tresgallo apunta:

Con el descubrimiento, estos seres mitológicos se desplazan al espacio americano [...]. [El acéfalo] no tiene cabeza y los ojos, la nariz y las cejas se colocan en el pecho donde los pectorales fungen a modo de mejillas [...]. Su cuerpo fornido y esbelto, va cubierto únicamente con un taparrabos, aspecto que denota su pertenencia a un mundo salvaje. Utiliza como armas un arco de gran tamaño [...], todos instrumentos rudimentarios de una cultura que los exploradores interpretan como inferior. Al no poseer cabeza, de manera literal, estos seres debían dar la impresión a la audiencia europea de no tener la capacidad para el desarrollo de un pensamiento profundo. [...] Estos seres mitológicos defendían un reino secreto, el imperio de la Guayana, aspecto que de nuevo alerta a los europeos sobre los monstruos que guardan las riquezas del espacio americano¹⁵.

¹⁴ Una de las primeras referencias a los acéfalos la hizo el inglés Walter Raleigh en su libro *El descubrimiento del vasto, rico y bello imperio de Guyana con un relato de la poderosa ciudad de Manoa (que los españoles llaman El Dorado)*, en el que describe el pueblo llamado de los Ewaipanomas. Citado en Silvia RUIZ TRESGALLO, «La posesión de lo indómito: la construcción imaginaria de América en la iconografía y la cartografía del siglo XVI», *ILCEA*, 43, 2021, URL: <https://journals.openedition.org/ilcea/13183#ftn3>.

¹⁵ *Ibid.*

En el primer capítulo de *El Buscón en las Indias*, Guarnido y Ayroles le dan totalmente la vuelta a esta mitificación en torno a seres monstruosos en una impactante página (p.30), en la que se representa toda una serie de actos bárbaros de violencia por parte de conquistadores que están masacrando a indios, convirtiéndolos en cuerpos quemados vivos, devorados vivos por perros, cuerpos a los que los españoles quitan, con sus armas, ojos, piernas y cabezas pero, por supuesto, que no tienen nada que ver con monstruosos pueblos mitológicos. La composición misma de esta página recalca la extrema crueldad del encuentro (**Fig. 8**):

- una tira central donde se representa el caos general de la aterradora matanza
- una estrecha tira horizontal, por encima de la panorámica, con solo los ojos horrorizados de don Pablos, testigo de la escena, y esta escueta cartela «¡...los habitantes de las Indias!» «Eran punto por punto tal y como los describían los libros»
- en lo alto de la página, cuatro viñetas detallan cuatro mutilaciones aplicadas a los indios, y es de notar que estas imágenes se parecen a las del mapa liminar, pero ahora el lector se da cuenta de que los monstruos dibujados en el continente, ni siquiera son el resultado de visiones ideadas desde la ignorancia y la fantasía, sino la consecuencia de la barbarie de los conquistadores del Viejo Mundo.

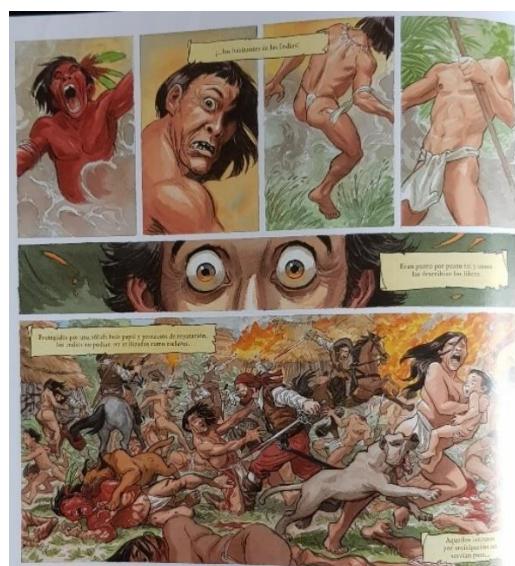


Fig. 8. *El Buscón en las Indias*, detalle, p. 30

Ahora bien, por supuesto, el mito que más ocupa el álbum es El Dorado, como espacio utópico y también aporía diegética, nudo inalcanzable de la laberíntica fábula de Pablos. Como ya lo señalé antes, varios recursos característicos del dispositivo espacio-tópico se basan en el leitmotiv de El Dorado que se repite, de un relato intercalado a otro, tejiendo como una red obsesiva. Pero, más allá de la referencia textual, son las imágenes y las estrategias narrativas las que rinden homenaje a este lugar imaginado por don Pablos durante su confesión al alguacil, como lo voy a estudiar en adelante. En efecto, a partir de las páginas 66-67, empieza un episodio

narrativo de seis doble-páginas sin texto alguno. El relato se abre con el imperativo «¡Ved!» Y, de hecho, el cuento de Pablos se desarrolla sin texto, solo con viñetas, que enseñan la difícil y peligrosa epopeya del grupo liderado por don Diego hasta llegar, supuestamente, a aquel lugar mítico. La hazaña creativa culmina en la doble-página 72-73 que no es sino imagen, sin viñetas, ni marco, ni número de página (**Fig. 9**).

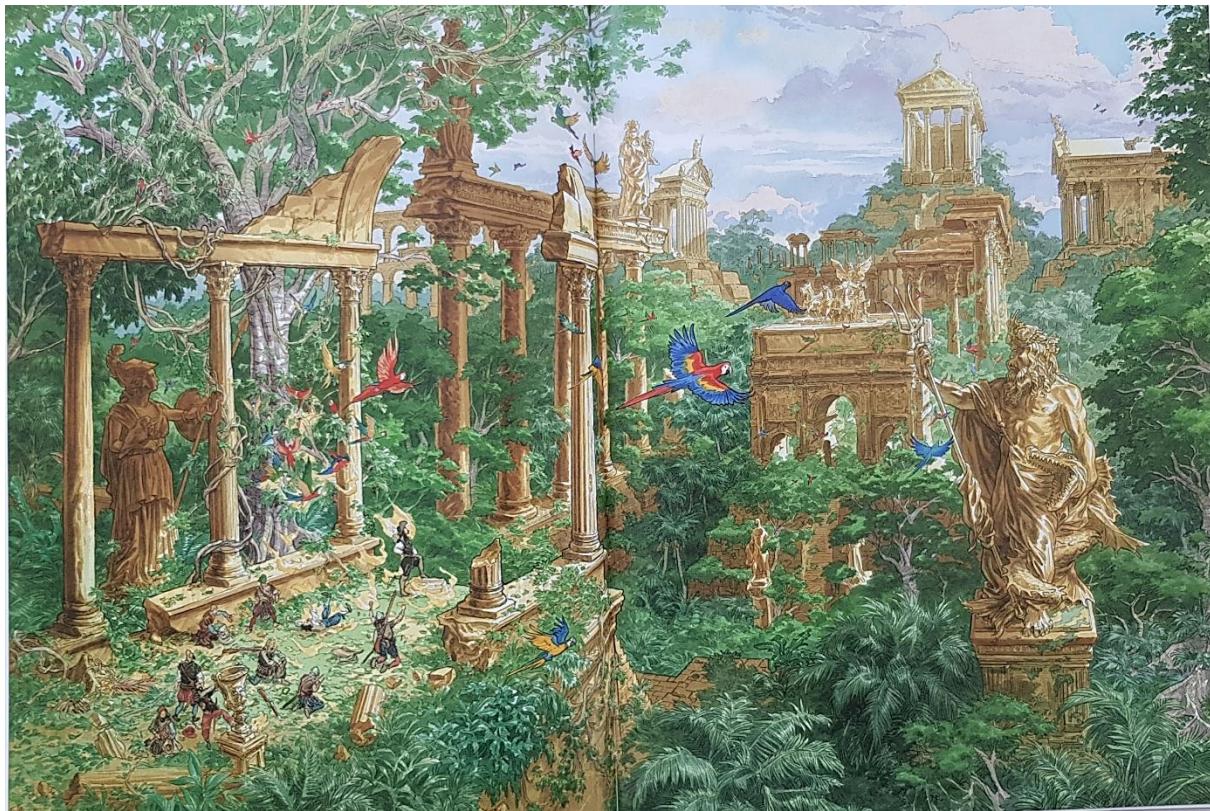


Fig. 9. *El Buscón en las Indias*, p. 66-67

No comento las delirantes estatuas doradas inspiradas de la cultura grecorromana¹⁶. Quiero recalcar aquí como nuestro dispositivo mismo de lectura se encuentra perturbado frente a este espacio dibujado, lejos de los cánones del sistema-historieta, en el que culminan los juegos transestéticos. Analizando la relación texto/imagen en la categoría de novelas gráficas que se inspiran en la literatura, Jan Baetens indica que la imagen no se conforma con ilustrar, e incluso que llega a ser «anti-ilustrativa», rechazando la custodia del texto para mejor expresar su independencia y su capacidad expresiva literaria. Baetens subraya: «*on en arrive à la conclusion plutôt paradoxale que moins une bande-dessinée est textuelle, plus elle a de chances d'être perçue comme littéraire*»¹⁷. En todo caso, en *El Buscón en las Indias*, todo este episodio, y sobre todo las p. 72-73, sí conquista su autonomía respecto al texto, creando nuevos espacios no solo visuales,

¹⁶ Véase I. SEGAS e I. TOUTON, art. cit., p. 16-17.

¹⁷ Jan BAETENS, «*Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites*», in *Frontières entre mots et images, Cahiers de Narratologie*, 16, 2009, URL: <https://journals.openedition.org/narratologie/974>.

sino también narrativos y diegéticos, destacando de esta manera la originalidad estética de la novela gráfica.

Un universo de ficción engañoso

En esta última parte, quiero estudiar hasta qué punto la concepción y articulación misma del álbum radica en una agudeza barroca, que multiplica sutilmente unos trampantojos y embustes, dignos de las complejas construcciones narrativas auriseculares. Ayroles y Guarnido manipularon el concepto de ficción en sus matices más finos, empezando por este requisito de mimesis, de autenticidad ficticia de una obra contemporánea con tintes del Siglo de Oro. Destacaré tres niveles de análisis: uno, fijándome en la abismación diegética, apuntaré la red de relatos intercalados en el conjunto del relato; segundo, pegando atención al discurso de don Pablos, pondré de manifiesto sus mentiras y traiciones; por fin, examinaré cómo también *El Buscón en las Indias* dialoga con su lector, invitándole a afinar su mirada, su lectura y su comprensión de la historia y de la Historia, a partir de las mismas herramientas de la picaresca.

Entre ficción y fábula

El álbum se estructura en tres capítulos, cuyos títulos anuncian el enredo de enunciadores y destinatarios y asimismo manifiestan su abismación compositiva, barroca y multidimensional. El primero: «Capítulo 1 Donde Pablos cuenta al alguacil el relato de su vida» plantea un primer nivel de enunciación que, en realidad, se nos revela solo en la página 16, en la última tira, al pie de la página, con su colorismo e iluminación singulares, en un claroscuro naranjado y sombrío que permitirá al lector en adelante identificar este nivel. Corresponde, como casi lo indica el título, a la seudo confesión de don Pablos al alguacil, pero notemos de entrada que no se trata de «contar su vida» sino de «contar el relato de su vida». Lo cual introduce el vertiginoso juego de la intricada fábula del pícaro. Con el segundo título: «Capítulo 2 Donde descubrimos lo que el alguacil dice al corregidor y lo que este dice a otros» aparece una primera persona del singular que, oportunamente, incluye al lector, receptor activo de los relatos intercalados. La multiplicación, por una parte, de intrigas y de enunciadores, por otra, nos alerta sobre la complejidad y densidad creciente de la construcción narrativa. Por fin, el último título: «Capítulo 3 Que trata sobre aquello que verá quien lea las palabras y mire las imágenes» se inspira en el más puro espíritu barroco, recalando con humor el suspense y la especularidad del dispositivo de lectura que invita, no más, a prestar atención al enmarañado contenido, señalando así, paradójicamente, que no tendremos que conformarnos con las meras apariencias. En resumidas cuentas, sobre este aspecto, la variedad de discursos internos (¡e incluso de versiones de un mismo acontecimiento cuando se trata del embustero Pablos!) participa de esta densificación diegética, tal y como lo analiza José Ángel García Landa en «Enunciación, ficción y niveles semióticos en el texto narrativo»:

Un acto de habla interno a la *acción* tiene varios sentidos superpuestos, es descifrado simultáneamente de acuerdo con distintos tipos de reglas interpretativas: las del contexto (ficticio) interno a la *acción*, las del *discurso* de ficción y las del *discurso* real [...]. La fuerza ilocucionaria del acto de habla es distinta en cada uno de esos contextos enunciativos, a veces sorprendentemente distinta. Su mismo rango ontológico es distinto: real para el personaje, ficticio para el espectador. El espectador no está viendo lo mismo que los personajes de ficción de ahí la posibilidad de la ironía,

el patetismo, el suspense, etc. Esta superposición de distintas enunciaciones puede alcanzar una gran complejidad. [...] De hecho, la variedad de situaciones posibles es enorme¹⁸.

Claramente es un recurso fundamental en la construcción misma del argumento de *El Buscón en las Indias*, como lo exemplifica su estructura a base de relatos intercalados. El efecto producido es que el lector, conforme va descubriendo las peripecias –entre narradas e inventadas– necesita construir y revisar su comprensión de estas peripecias debido a este «tressage diégétique busconien»¹⁹.

Apariencias y disfraces

En efecto, uno de los retos para entender la intriga principal consiste en diferenciar lo que, sino realmente, por lo demás concretamente, le ocurrió a don Pablos, entre lo que declara, lo que inventa y lo que vivió. Está jugando un doble, triple, o incluso cuádruple juego, fingiendo dar su confianza y luego traicionando a cualquiera. Para pasar lista rápida citemos a las mujeres que seduce para mejor convertirse en su proxeneta (como p. 35 y 119), a los esclavos negros que le habían acogido cuando llegó a América, después del naufragio (p.120), a los indios que le habían perdonado la vida y admitido entre ellos (p. 112-123). La página 131, con un juego entre discurso de la acción, en el globo, y discurso distanciado, en la cartela, ilustra hasta qué punto Pablos es un pérvido felón (**Fig. 10**).

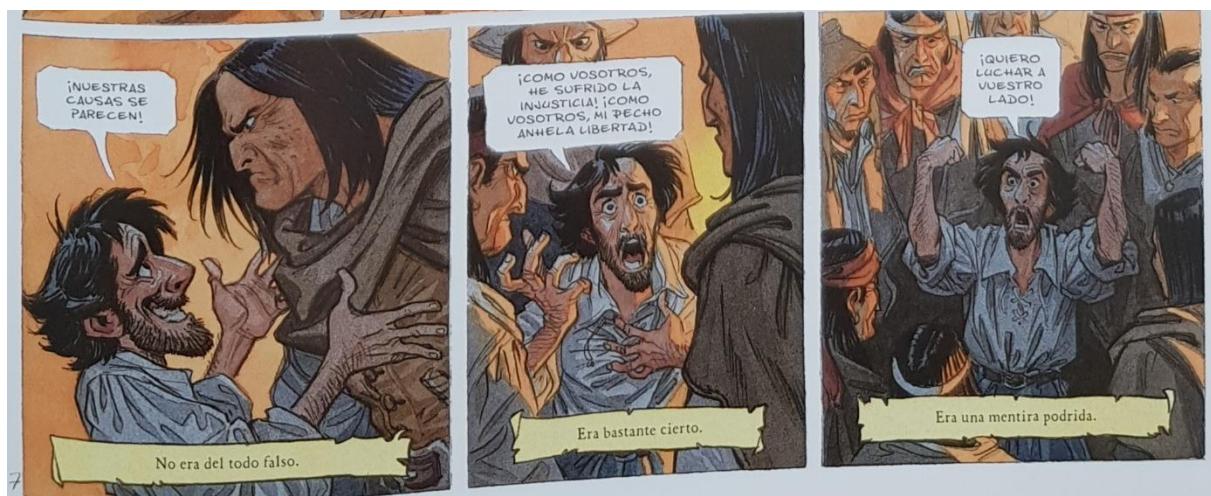


Fig. 10. *El Buscón en las Indias*, detalle, p. 131

Acaba de ser capturado por los indios que mataron a don Diego y no a él, porque llevaba una medalla que el propio Tigre le había entregado en una escena anterior en la que éste comete un

¹⁸ José Ángel GARCÍA LANDA, «Enunciación, ficción y niveles semióticos en el texto narrativo», *Miscelánea*, 15, ed. Universidad de Zaragoza, 1994, p. 263-300, URL:

<https://personal.unizar.es/garciala/publicaciones/niveles.html>.

¹⁹ C. BERTIN-ELISABETH, art. Cit.

error de interpretación sobre el estado de ánimo de Pablos (p. 84). Frente al Tigre, Pablos demuestra su talento y oportunismo. La última tira de la página se construye con un ritmo ternario y tiene un doble sentido de lectura: arriba en los globos, leemos el lírico sofisma del pícaro que se dirige a los indios; pero, abajo en las cartelas, nos enteramos de su perfidia, expresada con una ironía creciente, que corre pareja con el gesto del mentiroso, que aparece cada vez más seguro de sí mismo, para dar más peso a sus enredos. Estos comentarios son para el lector:

«¡Nuestras causas se parecen!» / «No era del todo falso.»; «¡Como vosotros, he sufrido la injusticia! ¡como vosotros, mi pecho anhela libertad!» / «Era bastante cierto.»; «¡Quiero luchar a vuestro lado!» / «Era una mentira podrida».

Unas páginas más adelante, Pablos legitima la traición con estas palabras:

«¿Cómo pudo aquel tigre, perro viejo y zorro astuto, dejarse embaukar cual ratoncillo?» «Avaricia de unos, orgullo de otros... Las mentiras más infames pueden ser creídas.» «Basta con adecuarlas al pecado de quien las escucha».

Precisamente, es cuando está entre los indios, después de un sainete en el que fingía ser don Diego, poniéndose su peluca (p. 132), cuando imagina su extraordinaria estratagema basada en disfraces y disimulos. Sin revelar aquí todos sus medios y consecuencias, llamo la atención en la doble página 144-145, compendio de los múltiples enmascaramientos de los que usó Pablos para llevar a cabo su grandiosa estafa:

«En efecto, don Guzmán de Tormes²⁰ no era otro que...» «Pacheco el mulero» «alias Juan Bautista capataz de cargadores» «alias don Felipe Tristán, don Ramiro de Guzmán...» «... tantos nombres como bigotes de los que se adornó vuestro servidor para borrar su rastro».

En las viñetas (**Fig. 11**), cada cartela aparece con un rostro de peinado, bigote, indumentaria distintos, creando una galería variopinta, multi-identitaria de un mismo personaje camaleón.

²⁰ Cuyo apellido es un claro guiño al *Lazarillo* (1554).

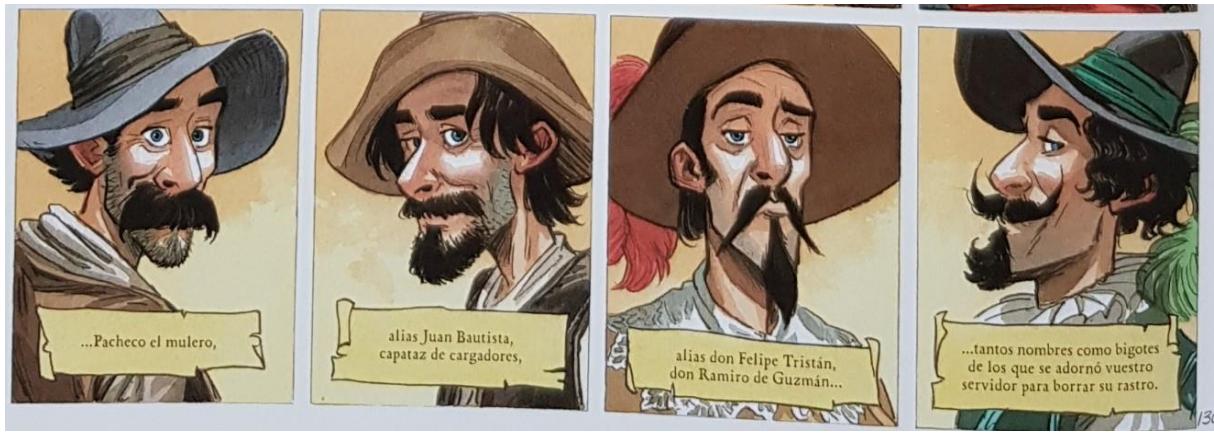


Fig. 11. *El Buscón en las Indias*, detalle, p. 132

Culmina este descubrimiento-desenmascaramiento con la fórmula antitética siguiente: «Pablos, al desaparecer, se había convertido...» «¡...en alguien!». Como colofón, esta palabra «alguien» estampa, en una cartela, el dibujo de un cartel de aviso «Se busca el Buscón», cuya graciosa paronomasia profetiza una búsqueda infinita y que nunca se encontrará al Buscón, puesto que ya no existe como tal.

A la luz de estas revelaciones, el lector se percata de que él mismo ha sido embaucado «cual ratoncillo» y, si se lleva atrás una segunda, o tercera, relectura, descubrimos muchos episodios que toman otro aspecto, otras implicaciones, otras consecuencias, incluso liderados por personajes sorprendentes, que no se habían identificado a primera lectura. Tomaré un solo ejemplo entre los numerosos que inventaron Ayroles y Guarnido: el episodio del supuesto encuentro con un «espectro» (p. 54-55), en un ambiente de misterio, «hacia las alturas en que las nubes devoran las cimas» «parajes propicios a los espejismos» «los sortilegios» «y las apariciones». Esta es la ambientación épica y enigmática que le plantea Pablos al alguacil. Luego le cuenta cómo un extraordinario y ciego conquistador «de antaño» le entregó el mapa de El Dorado antes de desaparecer. El episodio enfatiza, durante trece viñetas, el misterio de la digna figura del fantasma y el respetuoso asombro del pícaro. Nada que ver ni leer, página 128, donde en dos viñetas, descubrimos otra versión del mismo acontecimiento, o sea, cómo ahora, mientras Pablos estaba orinando fuera –para darle un aspecto escatológico sacrílego a este momento tan fundamental– se le acercó un anciano medio borracho, proponiéndole un mapa, de allí se le ocurrió el principio de su estratagema.

Desenmascaramiento

Siguiendo la tradición picaresca, los autores de *El Buscón en las Indias* multiplicaron los enredos y trampantojos, tanto narrativos como visuales, para incitar al lector a una lectura prudente, con necesarias idas y vueltas entre las páginas y episodios, para no perderse en el sinnúmero de mentiras que va contando don Pablos. Sin embargo, como lo comenta Juan A. Sánchez Fernández, en «Disimulo pícaro»: «en realidad, el pícaro es un maestro del disimulo solo a simple vista, porque en el fondo protagoniza su historia con una finalidad moralizante o

aleccionadora»²¹. Para esto, en este álbum, en varias ocasiones Ayroles y Guarnido entablan una complicidad con el lector. Por ejemplo, cuando el alguacil le pide a uno que, mientras él come, éste le lea un misterioso libro encontrado por casualidad, la lectura empieza con: «Larguísimo relato de mi viaje por las selvas que bordean el río de las Amazonas, del padre Guillermo de Cuernavaca, de la...». El alguacil le interrumpe diciendo: «Salta el principio, siempre es aburrido» (p. 87). De este modo, los autores indican a la vez su conocimiento de estos tipos de crónicas, su capacidad imitativa, y la distancia burlona que toman aquí. En otro episodio, es mediante la voz de Pablos cómo nos precisan su estrategia narrativa: al pie de la página 141, las cartelas funcionan como si fuesen un metacomentario sobre estas elecciones de argumento y discurso. Don Pablos explica cómo estuvo manipulando al alguacil: «¡Pero mi verborrea consiguió mantenerlo distraído!» «Referirle primero mi llegada al Nuevo Mundo,» «por que tal preliminar le lubricase el oído a fin de que mejor penetrase luego mi enorme embuste». Luego, al escuchar que ocurría una demora en su plan, añade: «decidí, tanto por orgullo como por avaricia, retener mi audiencia hasta que el tesoro estuviera completo». Fácilmente nos identificamos con el alguacil, ya que a primera lectura también nos dejamos llevar por la fábula que tapa la historia.

Estos guiños al lector permiten asimismo introducir una reflexión sobre la condición humana y social en tiempos de la Conquista. La página 125 marca una pausa en las peripecias del pícaro para cuestionar la barbarie, la búsqueda de fortuna y las traiciones. De manera sintética (**Fig. 12**), se reúnen imágenes previas del álbum –a veces con enfoque distintivo del inicial– que son el soporte visual retrospectivo de la mirada distanciada de Pablos sobre sus aventuras:

«A lo largo de años de erranzas, quise huir del horror, la miseria y la ignominia.» «Para ello, mudé incluso de mundo.» «El horror me esperaba *in situ*.» «La miseria también.» «La ignominia hizo la travesía conmigo.» «Ciento es que, por un tiempo, en las Indias me dieron el «don». ¡Estaba acostumbrado a otro son de campanas!» «Villanos de igual o menor villanía, por ser negros, mulatos o indios y yo castellano, descubríanse a mi paso.» «Por algún milagro colonial, mi cuna –que de ordinario procurábame escarnio y escupitajos– revestíase de nobleza.» «Por desgracia, la ilusión duró poco.» «Mi bajeza trascendía razas y naciones.» «Lo comprendí plenamente al constatar cómo los caciques del Viejo Mundo, para asegurarse la docilidad de los pueblos del Nuevo, confabulábanse sin regomello con la antigua nobleza local. Prueba de que puede haber vencedores entre los vencidos...» «...y viceversa.»

²¹ Juan A. SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, «Disimulo pícaro», *Écho des études romanes*, Universidad de Bohemia del sur, vol. 13-2, 2017, p. 239-249, URL: <https://www.eer.cz/pdfs/eer/2017/02/22.pdf>.



Fig. 12. *El Buscón en las Indias*, detalle, p. 125

Con estas cartelas, *El Buscón en las Indias* desvela y despliega cómo las propias estrategias del pícaro para hacerse rico y para elevarse por encima de su condición, mediante la trampa, la mentira y la traición, se volvieron contra él. Sin embargo, a continuación, en el tercer capítulo, aprendemos que el «milagro colonial» le fue bastante favorable a don Pablos.

Conclusión

El ejemplo muy singular de *El Buscón en las Indias* permite realizar una lectura crítica de la trasposición de la picaresca al formato de la novela gráfica, prestando especial atención a la densidad narrativa y a la complejidad formal que el álbum ofrece. La adaptación analizada no constituye una mera continuación ilustrada de un texto preexistente: concreta una operación transmediática que reconfigura la materia picaresca en un dispositivo icono-textual autónomo, capaz de producir efectos narrativos y pragmáticos inéditos. Desde el punto de vista narrativo, el álbum conserva los rasgos esenciales del género pícaro —la focalización sobre un antihéroe, la estructura episódica, la sátira social, la economía de la astucia— y, a la vez, los renueva mediante operaciones propias del cómic. La página, la viñeta, la doble página, el marco, la cartela y los recursos paratextuales (mapa seudo auténtico, frontispicio apócrifo) funcionan aquí como operadores narrativos que fragmentan y recomponen la diégesis. La voz autodiegetica del protagonista es complementada, matizada o incluso contradicha por la materialidad icónica: contrapuntos visuales, silencios y microrrelatos paralelos que complican la instancia del enunciador y obligan a una lectura cruzada de texto e imagen.

Formalmente, la construcción del álbum revela una arquitectura laberíntica: motivos recurrentes, leitmotivs iconográficos y textuales, remisiones internas y permutaciones de ejes de lectura se concatenan para generar un espesor semántico que excede la suma de sus partes. La condensación semiótica operada en cada página produce efectos de densidad análogos a los del texto barroco: pocas unidades gráficas bastan para activar una variedad interpretativa compleja. La edición espacial del relato, con su combinación de escenas, sus saltos temporales, sus ecos visuales, trabaja por acumulación y por resonancia, imponiendo al lector un itinerario hermenéutico no lineal que exige relecturas y desplazamientos interpretativos.

Más allá de la afinidad formal, *El Buscón en las Indias* preserva y actualiza el espíritu crítico de la picaresca: la sátira social se mantiene y se actualiza por medios iconográficos —caricatura, grotesco, despliegue cromático y opciones de encuadre— que permiten documentar la violencia

colonial, la mistificación del Nuevo Mundo y las desigualdades sociales sin diluir el filo crítico del modelo. Los recursos paratextuales funcionan tanto como elementos de verosimilitud como trampantojos críticos: anuncian autenticidad para, enseguida, desactivarla mediante la exposición del artificio. De este modo, el álbum ejerce una doble operación: produce la ilusión documental y, en el mismo gesto, la problematiza. Asimismo, la creación picaresca en clave verbo-gráfica tiene consecuencias heurísticas y críticas notables. Obliga a reconsiderar la obra narrativa como un artefacto conjunto –lingüístico y plástico– y a desarrollar herramientas analíticas capaces de seguir la doble semilla del texto y la imagen. Propone, además, que la lectura sea un acto activo y participativo: el lector no recibe pasivamente la historia, sino que reconstruye, relaciona y reinterpreta a partir de pistas visuales y textuales diseminadas por la página. En términos de historia literaria y teoría del cómic, la operación realizada en el álbum demuestra la fecundidad de las transfiguraciones: no es ni nostalgia ni mera ilustración subordinada, sino reelaboración creativa que reexamina el legado de la picaresca con instrumentos contemporáneos. Al someter el material picaresco a regímenes formales nuevos, la novela gráfica no solo demuestra la persistencia del género, sino también su capacidad para interrogar la representación, la memoria y la autoridad narrativa en espacios híbridos.

Finalmente, la comparación con el conceptismo quevediano resulta fecunda como herramienta heurística. Así como el conceptismo privilegia la torsión semántica, la concisión intensiva y el juego de sentidos en un mínimo de articulación lingüística, la novela gráfica *El Buscón en las Indias* concentra y compendia significación mediante procedimientos visuales de compresión y asociación: encuadres recortados que funcionan como aforismos plásticos, yuxtaposiciones simbólicas que operan como paradojas icónicas, y recuperaciones formales que actúan como condensadores de ironía y crítica social. En ambos registros –verbal y visual– la riqueza interpretativa deriva de la capacidad para concentrar tensiones discursivas en formas concisas que, por repetición y desplazamiento, multiplican sus efectos significantes.

Bibliografía

ALARY, Viviane, «La littéralité en question dans le roman graphique», in *Le roman graphique en langues romanes, Cahiers d'études romanes*, 37, 2018, URL:
<https://journals.openedition.org/etudesromanes/8381>.

ARELLANO, Ignacio, «Introducción a *El Buscón*», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2007, URL: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/introduccin-a-el-buscn-0/>.

BAETENS, Jan, «Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites», in *Frontières entre mots et images, Cahiers de Narratologie*, 16, 2009, URL:
<https://journals.openedition.org/narratologie/974>.

BERTIN-ELISABETH, Cécile, «Dynamiques picaresques : Du *Buscón* aux *Indes fourbes*», in «La transfictionnalité dans les mondes hispaniques : le personnage et ses aventures», *HispanismeS*, 19, 2022, URL: <https://journals.openedition.org/hispanismes/16500>.

GARCÍA LANDA, José Ángel, «Enunciación, ficción y niveles semióticos en el texto narrativo», *MisCELánea*, 15, ed. Universidad de Zaragoza, 1994, p. 263-300, URL:
<https://personal.unizar.es/garciala/publicaciones/niveles.html>.

GRACIÁN, Baltasar, *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*, 1642.

GROESTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*, PUF, Paris, 1999.

MARIGNO, Emmanuel, «Empreintes et emprunts : la littérature du Siècle d'Or illustrée aux XX^e et XX^e siècles», *reCHERches*, 12, 2014, p. 99-110, <https://journals.openedition.org/cher/7679>.

PORTÚS, Javier, *El concepto de pintura española: Historia de un problema*, Madrid, ed. Verbum, 2012.

QUEVEDO, Francisco de, *El Buscón*, Madrid, ed. Clásicos Castellanos, 1927 [1626].

RUIZ TRESGALLO, Silvia, «La posesión de lo indómito: la construcción imaginaria de América en la iconografía y la cartografía del siglo XVI», *ILCEA*, 43, 2021, URL:
<https://journals.openedition.org/ilcea/13183#ftn3>.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Juan A., « Disimulo pícaro», *Écho des études romanes*, Universidad de Bohemia del sur, vol. 13-2, 2017, p. 239-249, URL:
<https://www.eer.cz/pdfs/eer/2017/02/22.pdf>.

SEGAS, Isabelle y TOUTON, Isabelle, «Poderoso caballero es don Pícaro: l'art de la perspective trompeuse», *Crisol*, série numérique 29, 2023, URL:
<https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/605>.