

La transmisión de la historia del *Quijote* de 1605 en la novela gráfica *Don Quixote* de Rob Davis (2011)

Santiago López Navia
Universidad Internacional de La Rioja, España
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5074-0208>
santiagoalfonso.lopeznavia@unir.net

Resumen

En el presente trabajo nos proponemos estudiar la transmisión de la historia en la novela gráfica *Don Quixote* de Rob Davis, publicada en 2011, que reformula el original de Cervantes de acuerdo con el código propio de esta forma de recreación. Con este fin, y considerando el especial interés que merece el tratamiento dispensado al *Quijote* por parte de Davis, daremos cuenta del funcionamiento de las voces de la narración, las diferentes unidades narrativas y, de modo muy especial, el entramado metaficcional de la pseudoautoría y la pseudohistoricidad, recreado con las licencias propias de la novela gráfica.

Palabras clave: Cervantes; *Quijote*; Rob Davis; novela gráfica; metaficción; pseudoautoría; pseudohistoricidad.

The Transmission of the Story of *Don Quixote's* First Part in the Graphic Novel *Don Quixote* by Rob Davis (2011)

Abstract

In this article we'll study the game of the transmission of the story in the graphic novel *Don Quixote* by Rob Davis (2011), which reformulates the Cervantes' original according to the code of this sort of recreation. To this aim, considering the special interest of the treatment given to *Don Quixote* by Rob Davis, we'll pay special attention to the narrative voices, the different units of the account and, particularly, the metafictional system of pseudo-authorship and pseudo-historicity, recreated using the special rhetorical licenses of the graphic novel.

Keywords: Cervantes; *Don Quixote*; Rob Davis; Graphic Novel; Metafiction; Pseudo-authorship; Pseudo-historicity.

Como citar este artículo / Citation: López Navia, Santiago. 2024. «La transmisión de la historia del *Quijote* de 1605 en la novela gráfica *Don Quixote* de Rob Davis (2011)». *Anales Cervantinos* 56, 560. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2024.560>

Recibido: 25/10/2024. Aceptado: 04/06/2024. Publicado en línea: 27/03/2025.

A Enrique Rull, maestro y amigo, *in memoriam*

1. INTRODUCCIÓN. EL *DON QUIXOTE* DE ROB DAVIS Y LAS LICENCIAS DEL RECREADOR

La versión original en lengua inglesa de la novela gráfica¹ *Don Quixote* de Rob Davis se publica en SelfMade Hero² en 2011 y en 2013 en dos volúmenes. En cada una de las partes, equivalentes a los *Quijotes* de 1605 y 1615, la estructura externa se organiza en un número de capítulos que pretenden concentrar los de la novela original, de modo que el primer volumen, del que nos ocupamos en esta ocasión, consta de diez capítulos³, mientras que en el segundo hay uno menos. Las necesidades propias de una recreación de base icónica justifican la desaparición de los poemas, tanto los preliminares como los intercalados. Algún poema encontramos, sin embargo, siempre adaptado al registro de la novela gráfica. Considerando la tipología de las recreaciones o adaptaciones de Gil González (2012), el *Don Quixote* de Davis se adscribe a la categoría de la ilustración, en la que se observa

la dependencia argumental y diegética de una determinada obra o corpus narrativo, en términos tanto de producción –la intención autorial de reproducir, parafrasear, resumir o continuar un relato dado– como de su recepción, que igualmente presupone el hipotexto, forzosamente, ya que (salvo plagio) se hace expresa mención de la Fuente (Gil González 2012, 130)⁴.

Nos proponemos estudiar con el necesario detalle la estrategia –el juego, si se quiere– de la transmisión de la historia en la novela gráfica de Davis a partir del análisis de las diferentes voces de Cervantes (adaptador, narrador y personaje) y de la confrontación del hipotexto con la propuesta del recreador, en la que nos interesa tanto la concepción gráfica como el texto. En cuanto a la concepción gráfica, de acuerdo con Nieto-Cuebas, y tal como se puede constatar a la vista de los ejemplos que hemos seleccionado para ilustrar nuestro trabajo, el tratamiento que Davis dispensa a las diferentes unidades de la novela original es del mayor interés por su variedad y su acierto a la hora de reflejar los elementos de la arquitectura narrativa original: «Davis uses different types of panels, panel sequences, captions, lettering and sound effects to illustrate such important elements of the original as humor, action sequences, and interpolated narratives, among others» (Nieto-Cuebas 2020, 218). En este sentido, y por aducir un ejemplo que nos parece significativo, las narraciones

1. Me atengo a la sencilla pero aquilatada definición del término que propone Manuel Barrero en *Tebeosfera* (2018): «Denominación para designar obras a modo de relatos ilustrados, historietas primitivas, historietas que adaptan obras literarias y, también, etiqueta editorial impuesta sobre libros de historietas o sobre obras de cómic con elevadas aspiraciones artísticas».

2. La versión española, traducida por José Calles Vales, aparece en 2015 en un volumen único publicado por Ediciones Kraken.

3. Detallamos a continuación entre paréntesis los capítulos de la primera parte del *Quijote* que comprende cada uno de los capítulos de la recreación de Davis que, como se puede apreciar, ni son regulares en amplitud ni siempre se ajustan con exactitud a los límites de las unidades narrativas del original: capítulo uno (I, 1 - I, 3); capítulo dos (I, 4); capítulo tres (I, 5 - casi todo I, 7); capítulo cuatro (final de I, 7 - I, 12); capítulo cinco (I, 13 - I, 17); capítulo seis (I, 18); capítulo siete (I, 19 - inicio de I, 23); capítulo ocho (resto de I, 23 - inicio de I, 32); capítulo nueve (resto de I, 32 - inicio de I, 47) y capítulo diez (I, 47 - I, 52).

4. Aunque con ciertos matices, es el mismo caso que el *Quijote* manga (*Manga de dokuha, Don Quijote*) de Variety Artworks (2009, edición española en 2016), a diferencia de *Mortadelo de la Mancha* de Francisco Ibáñez (2005), del que ya nos hemos ocupado (véase López Navia 2023), que se ajusta a la categoría de la reescritura («cualquier adaptación en la que se transforme sustancialmente el argumento, las coordenadas espacio-temporales, el significado, la interpretación o incluso la técnica y el estilo de una fuente reconocible», Gil González 2012, 151) y representa una actualización interpretativa que se engrana en el contexto histórico, social y político de la España del primer lustro del siglo XXI.

que afectan a otros personajes, como la historia de Marcela y Grisóstomo, se presentan en un color y en un diseño diferentes (un color único en este caso en concreto)⁵. Es asimismo muy eficaz en la recreación de Davis el manejo de los recursos gráficos de la narración de la historia intercalada con respecto a la principal cuando, por ejemplo, inserta una viñeta de transición entre un momento de la lectura de la novela del *Curioso* por parte del cura y el desastre con los odres de vino que protagoniza don Quijote. Mientras que en la novela original la lectura se interrumpe al principio del capítulo I, 35, la viñeta que inserta Davis (2011, 124) se corresponde de forma muy acertada con el momento (muy resumido en la novela gráfica) en el que Camila finge estar dispuesta a suicidarse para salvaguardar su honra ante el más que advertido Lotario, de modo que la incisión que le causa la daga que empuña coincide con la que practica don Quijote en uno de los odres con su espada, momento a partir del cual el foco de Davis vuelve a la historia principal (Fig. 1). Estas alteraciones de la secuencia narrativa del texto original son comunes en la novela gráfica de Davis, en la que, por poner otro ejemplo, la broma pesada que urden Maritornes y la hija del ventero en el capítulo I, 43 del *Quijote* se inserta entre dos momentos del reencuentro de Fernando y Dorotea en la venta, que en la novela original se produce en el capítulo I, 36.



FIGURA 1

De acuerdo con lo que es propio de toda recreación de una obra literaria, que en tanto obra autónoma no basa necesaria ni exclusivamente su acierto ni su pertinencia en la subordinación a la literalidad del original, y consciente de sus posibilidades de crear una propuesta de narración gráfica que debe tanto a la novela que adapta como al peso iconográfico de su protagonista (Altenberg 2023), Davis se permite algunas licencias reseñables con respecto al original de Cervantes:

5. Plozner Bruder destaca la coherencia del código de color que se emplea en las interpolaciones de la primera parte de su novela gráfica: «en la mayor parte de los casos, los colores organizan una jerarquía entre historia principal y relato intercalado, ya que la transición se caracteriza por un cambio colorimétrico importante» (Plozner Bruder 2022a, párrafo 10).

1. En la novela gráfica el cura y el barbero reemplazan al narrador de la novela para dar cuenta del encuentro de don Quijote y Sancho Panza en el capítulo I, 7 del texto cervantino.

2. Otra interesante licencia se aprecia en la recreación de la aventura de los galeotes, concretamente a propósito de la respectiva presencia de don Quijote y Ginés de Pasamonte en las historias del uno y del otro. A tiempo de reivindicar las bondades de su autobiografía, el segundo asegura al primero que este tendrá un capítulo en ella: «You, señor, are just another chapter in my book», anuncio que suscita la inmediata reacción de Sancho, quien insta a don Quijote a dejarle claro a Pasamonte que es este quien forma parte de un capítulo del libro que protagonizan el caballero y el escudero: «Tell him about *your* history, tell him that it is he who is a chapter in *your* book» (Davis 2011, 90), en clara alusión a la aparición de Ginés en el capítulo I, 22 de la novela original.

3. En tercer lugar, y como ya hemos visto en el caso del reencuentro de Fernando y Dorotea, se altera el orden de los acontecimientos de la historia original: en la novela gráfica, las circunstancias y detalles del encuentro fingido con Dulcinea que leemos en el final del capítulo I, 30 y en el capítulo I, 31 del *Quijote* son anteriores a la intervención de Dorotea como doncella menesterosa.

4. En relación con la anterior licencia, conviene comentar, siquiera tangencialmente, la que se permite Davis a tiempo de explicar lo que estaba haciendo Dulcinea cuando Sancho llegó a su lado: mientras que en la novela original (I, 31)⁶ estaba «ahechando dos hanegas de trigo en un corral de su casa», en la novela gráfica estaba herrando un caballo («shoeing a horse», Davis 2011, 115)⁷.

5. Por fin, y para reforzar la presencia de Cervantes en la recreación, cuando el ventero presenta a los demás personajes el manuscrito de *El curioso impertinente*, deja claro, a diferencia de lo que se dice (más bien de lo que no se dice) en el capítulo I, 32 del original, que su autor es «a poor wretch who now resides in a prison cell» (Davis 2011, 121), reforzando, por una parte, el recurso gráfico consistente en situar la voz de Cervantes tras los barrotes de una cárcel, como poco más adelante veremos, y abonando la pista brindada por el narrador en el prólogo del *Quijote* de 1605 cuando dice que el fruto de su ingenio «se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación».

2. LAS VOCES DE CERVANTES: ADAPTADOR NARRADOR Y PERSONAJE

2.1. Una breve precisión inicial sobre las manifestaciones gráficas de la voz de Cervantes

Frente a la novela original, en la que el despliegue metaficcional nos invita a intuir una posible proyección de Cervantes en el narrador-segundo autor que se manifiesta en tercera persona autorreferencial al final del capítulo I, 8 y en primera persona en el capítulo I, 9, en el *Don Quixote* de Davis la identificación clarísima de la voz de Cervantes se da desde el primer momento como adaptador (y es importante insistir en esta categoría, como veremos en breve), como narrador y como personaje, y se refleja de forma coherente a través de cartuchos en el segundo caso y a través de globos tanto en el primero como en el tercero⁸.

6. Seguimos en todo momento la edición de Martín de Riquer de 1980 en Planeta.

7. En la versión española, el traductor se permite la licencia de cambiar «caballo» por «burro».

8. Recordemos que cuando hablamos de cartuchos nos referimos a «cápsulas insertas dentro de la viñeta o entre dos viñetas consecutivas [...], cuyo texto inscrito cumple las funciones de aclarar o explicar el contenido de la imagen o de la acción, facilitar o completar su continuidad narrativa, o reproducir el comentario del narrador virtual» (Gasca y Gubern 2011, 274), mientras que los globos son «recipientes simbólicos o contenedores

2.2. La voz de Cervantes como adaptador

Desde el primer momento se despliega el juego de la creación y la transmisión de la historia. El texto que se inserta bajo el título de la novela gráfica deja claro que «Cervantes conceived of Don Quixote whilst he was imprisoned in Seville» (Davis 2011, 3), pero el mismo Cervantes, cuya voz (siempre sin rostro, para abonar el misterio que subyace al juego)⁹ se manifiesta ya desde este mismo instante tras los barrotes de una cárcel (Fig. 2), desmiente de inmediato lo dicho anteriormente con toda contundencia: «No, I didn't, who told you that?» (Davis 2011, 3), y poco después (Fig. 3) niega ser el autor y reclama la condición de adaptador instando al lector a dudar de lo que se aclaraba dos páginas antes y reclamando la veracidad histórica de las aventuras de don Quijote: «You can't believe everything you read, dear reader, these adventures are true because they are a history, not a story. And, contrary to the claims of the previous page, I am the adaptor not the author!» (Davis 2011, 5)¹⁰. Desde esta categoría, cuyo original diseño pone de relieve Martínez (2018), Davis puede, según Plozner Bruder, fundir deliberadamente su función recreadora con la proyección de Cervantes en la obra original, toda vez que «se pose en double de Cervantès et se glisse dans sa peau –ou dans sa cellule, d'un point de vue purement (topo)graphique– pour transposer son oeuvre» (Plozner Bruder 2022b, párrafo 7).

Don Quixote

Volume One
BY MIGUEL DE CERVANTES
ADAPTED AND ILLUSTRATED
BY ROB DAVIS

CONTAINED HEREIN ARE THE TRUE ADVENTURES OF THE VALOROUS KNIGHT DON QUIXOTE DE LA MANCHA, INVENTED BY MIGUEL DE CERVANTES AND PUBLISHED IN 1605. CERVANTES CONCEIVED OF DON QUIXOTE WHILST HE WAS IMPRISONED IN SEVILLE.



FIGURA 2



FIGURA 3

A diferencia de lo que ocurre en el *Quijote* de 1605, en donde el juego de las voces narrativas no se desarrolla con el vigor que alcanza en la segunda parte, en la primera parte de la novela gráfica de Davis la intervención de Cervantes tras las rejas de su prisión es permanente. Así, en el momento en que en la recreación que estudiamos se parafrasean las

que encapsulan los diálogos de los personajes parlantes representados en la viñeta, cuya procedencia se indica mediante un rabo o delta invertido dirigido al emisor de la locución inscrita» (Gasca y Gubern 2011, 279).

9. En una entrevista concedida en 2013 al blog SelfMadeHero, Davis deja clara su estrategia creativa, en la que esta forma de captar la voz de ese Cervantes que vive en su novela gráfica es una respuesta a su principal desafío, coherente con la novela que recrea: «Getting Cervantes to live in the pages of my book the way he does in the original was the first challenge. I needed something more than just caption boxes for this. Eventually, I settled on putting a cell window in the book and having Cervantes' voice always calling out from inside» («How to Adapt *Don Quixote* into a Graphic Novel in Seven Easy Steps by Rob Davis». SelfMadeHero. Graphic Novels. Visual Narratives. Accesible en: <<https://www.selfmadehero.com/news/how-to-adapt-don-quixote-into-a-graphic-novel-in-seven-easy-steps-by-rob-davis>>. Fecha de acceso: 24 de junio de 2024).

10. Nótese la diferencia con la traducción española, en la que Cervantes aparece como traductor: «¡Yo soy el traductor no el autor!» (Davis 2014, 7).

primeras palabras del monólogo del protagonista en su primerísima salida¹¹, el Cervantes de Davis toma la palabra para distanciarse de su propia creación matizando las palabras de su personaje, y marca y hasta celebra la diferencia entre la literalidad de su obra y las expectativas de don Quijote: «Luckily for you, dear reader, that isn't how we began the book» (Davis 2011, 13).

Con alguna diferencia, la forma en la que se produce la transición entre la desaparición de Marcela y la aventura de los yangüeses es coherente con el comienzo del capítulo I, 15 del *Quijote*: «Our Arabic author, Cide Hamete Benengeli, tells us that knight and squire never found Marcella» (Davis 2011, 55). A diferencia del original, sin embargo, en el mismo contexto de la novela gráfica vuelve a escucharse la voz de Cervantes, quien por una parte deja claro que si él hubiera sido el autor las cosas habrían sido de otra forma («Had I been writing this story¹², I would like to have them find her...»), pero por otra vuelve a declarar su voluntad de atenerse en todo momento a la verdad de lo escrito («... but as ever we stick to the truth as written»). Es de todo punto coherente que la voz de Cervantes deponga las primeras certezas de sus intervenciones ahora que, con la aparición de Benengeli, poco común en el tipo de adaptaciones al que se adscribe la recreación de Davis como recuerda Rodríguez¹³, queda del todo claro por qué en su momento aquel se declaró «adaptador» y no «autor». La condición de autor de Benengeli queda muy clara cuando el Cervantes de Davis refiere las alabanzas que le dispensa el narrador del *Quijote* en el capítulo I, 16 como «historiador muy curioso y muy puntual en todas las cosas», celebrando, esta vez en sendos cartuchos, que «fortunately every detail was recorded with great care by our diligent historian, Cide Hamete Benengeli», y dejando al mismo tiempo en evidencia la responsabilidad del traductor a la hora de reflejar con exactitud los sucesos de la venta: «And if my translator has been just as diligent in his translation then you can be sure that these are the facts laid before you here» (Davis 2011, 60).

En la recreación de Davis la voz de Cervantes desplaza sobre Benengeli la responsabilidad de ciertas adiciones u omisiones, ampliando tanto la superficie textual como el horizonte de inferencias del texto cervantino. En efecto, Cervantes actúa de esta manera cuando nos deja claro que el autor arábigo no abunda en detalles sobre las consecuencias de la ingestión

11. «No doubt the author who sets my adventures on the page in times to come will begin the story at this point in a prose style so loaded with astrological and mythological import it will baffle the minds of great philosophers» (p. 13). Está clara la síntesis del párrafo original de II 2 («—¿Quién duda sino que en los venideros tiempos [...] campo de Montiel»). Obsérvese que en la segunda parte de la secuencia de la recreación de Davis la síntesis con respecto al original consiste en fundir el texto imaginado por el personaje con la intervención de este en la que se inserta.

12. Nótese que en este caso Davis hace usar a Cervantes “story” y no “history”.

13. «The inclusion of the figure of Cide Hamete Benengeli is relevant as it is omitted in most literary adaptations for children and young adults, despite the fact that he is a fiction character used by Cervantes to create a real story» (Rodríguez 2015, 152). De las palabras de Rodríguez podría desprenderse un interesante debate, que no pretendemos abordar ahora, sobre la condición de la novela gráfica como un ejercicio de trasvase intermedial especialmente atractivo para los lectores jóvenes y la medida en que este ejercicio puede tener más o menos valor, con palabras de Gil González, «tanto por las visiones de quienes, desde un lado, tan solo concederían al nuevo medio el papel subalterno de fomentar la iniciación a la lectura, como desde el otro lado, por la búsqueda del capital simbólico y el prestigio que podía acarrearle la adopción del repertorio literario como vía de acceso a la alta cultura» (Gil González 2012, 195). Vélez-Sainz (2007) hace notar en esta forma de recreación una clara diferencia de perspectiva, más liberadora, con respecto a los tratamientos académicos, en una línea parecida a la que asume Baetens (2008), quien ve en la novela gráfica una muestra evidente de dinamismo cultural que nos invita a replantearnos nuestra visión de la literatura en general y la narrativa en particular; Buron-Brun (2016) entiende que es un recurso didáctico al que tiene sentido acudir para salir al paso de la desmotivación de los jóvenes lectores, y Ferré pone de relieve, en este sentido, la «oportunidad de actualización mediática» que el cómic, entre otros formatos, ofrece a la obra original (Ferré 2017, 10). En todo caso, dentro de la modalidad de la novela gráfica hay evidentes diferencias de registro, pero este asunto exigiría un tratamiento más amplio que el que nos proponemos en este trabajo.

del bálsamo de Fierabrás en Sancho Panza, aunque replica las que conocemos en el capítulo I, 17 del original alterando e incrementando significativamente su duración: así, y por poner un ejemplo, las dos horas del sufrimiento de Sancho en la novela quedan repartidas en la recreación de Davis nada más y nada menos que en tres de náuseas y cinco de deyecciones: «Cide Hamete Benengeli spares us the full details of what befell poor Sancho. We do know that he suffered terrible nausea for three hours before exploding from both ends for a further five hours» (Davis 2011, 69). Otro tanto leemos cuando cita a Benengeli a tiempo de que Sancho ate las patas a Rocinante con el cabestro del rucio en la aventura de los batanes (I, 20): «The wise historian Benengeli tells us that Sancho tied together Rocinante's forelegs with the donkey's reins to prevent don Quixote from leaving» (Davis 2011, 81) o cuando hace lo propio para expresar el desconcierto del caballero ante la disparatada historia de las cabras, que en la novela gráfica se explica con un detalle, precisión temporal incluida, que no se corresponde con el texto original: «Cide Hamete Benengeli tells us that don Quixote was silenced for a whole hour, such was his astonishment at Sancho's story» (Davis 2011, 83).

En esta licencia por exceso Davis no deja de ser coherente con el juego de la transmisión de la historia del *Quijote*, toda vez que, desde su recuperación en I, 9, aceptamos que lo que estamos jugando a leer es la paráfrasis con la que el narrador transmite la traducción del texto encontrado en el Alcaná de Toledo. El matiz diferenciador es que en la novela gráfica que estudiamos la responsabilidad de la transmisión recae precisamente sobre Cervantes, siempre retratado a través de su voz, de modo que su estatuto narrativo contribuye a abonar la ilusión de la distancia con respecto a la autoría de la verdadera historia a la que esa voz remite sin dejar de asumirla. De paso, asistimos a un evidente incremento de la presencia de Benengeli en el *Quijote* de Davis con respecto al original cervantino.

La penúltima intervención de la voz de Cervantes en la novela gráfica es coherente con la del narrador-segundo autor al final del capítulo I, 52 del original: la nueva interrupción de la historia, cuyo final, en la recreación de Davis, Sancho ha olvidado entregarle a don Quijote. El Cervantes de Davis, que reivindica desde el primer momento la condición de adaptador de la historia de Benengeli, no conoce si habrá o no una tercera parte y solo puede responder de lo que se contiene en las páginas que, como veremos más adelante, entregó personalmente a Sancho en su momento y que son las mismas que compró en el Alcaná de Toledo: «Sadly, I have been unable to discover whether a third sally of don Quixote ever took place. The last of the pages I bought from the boy in the market is the page I gave to Sancho...» (Davis 2011, 148). En la novela gráfica ese final de la historia contiene, en una versión muy libre, por cierto, los epitafios de don Quijote y Sancho Panza que firma el Cachidiablo en el capítulo I, 52 del *Quijote*, y el de Dulcinea, que suscribe el Tiquitoc en el mismo capítulo.

La última intervención de Cervantes (Fig. 4) es un agradecimiento al lector por su acompañamiento, volviendo a dejar claros los límites que le impone su condición de prisionero, y enfatizando la fuerza de una historia que atrapa a quien la lee. Es de notar la coherencia del final con los paratextos iniciales de la recreación de Davis, en los que se manifestaba de forma inmediata la imagen de la voz que se oye desde el otro lado de las rejillas, la misma voz que se escucha en el último momento de la novela gráfica: «Thank you for joining me in here for this history. I hope escape will be easier for you than it is for me. Then again, is it possible to escape a book like don Quixote?» (Davis 2011, 151).



FIGURA 4

Esta ilusión de circularidad es una de las muchas muestras del peso específico que adquiere en la recreación de Davis la voz expresa de un Cervantes que aglutina los papeles de narrador, adaptador garante de la verdadera historia y personaje que interviene en la historia misma.

La voz del Cervantes adaptador discute, matiza y aclara. Discute, por ejemplo, la antigua amistad que el cura afirma mantener con Cervantes a tiempo de salvar *La Galatea* del escrutinio, momento en el que Davis se permite la licencia de hacer decir al cura que ha oído que han vuelto a encarcelar a su amigo. La intervención de Cervantes no puede alejarse más de las palabras del cura, pero las acepta desde la obligación de atenerse a la literalidad de la historia: «I can't remember meeting the curate prior to encountering him in these pages, so I don't know how we can be good Friends. But those are his words as recorded in the official history and it is my duty to stick to the truth as it is written» (Davis 2011, 26).

La voz de Cervantes precede en la novela gráfica a la aparición de los dibujos de don Quijote, el vizcaíno Sancho de Azpeitia, Rocinante y Sancho Panza, que quedan descritos en el capítulo I, 9 del texto original en sintonía con el final del capítulo anterior, de modo que lo que en el *Quijote* es la constancia de una “historia pintada”, en la recreación se convierte en una imagen que, al igual que en la novela, pretende expresar la inmovilidad de los combatientes (Fig. 5). Inmediatamente después (Fig. 6), la ilusión de inmovilidad da paso a las marcas gráficas de dinamismo propias de la reanudación del combate que se había detenido con la interrupción de la historia, y la transición entre la inmovilidad y el movimiento, reforzada por la diferencia cromática entre ambos momentos, se articula, a diferencia de la novela, devolviendo el protagonismo a Benengeli, que aparece bajo la categoría paralela de historiador árabe: «The Arab historian tells us this is what happens next in the adventures of don Quixote» (Davis 2011, 43)¹⁴.

14. Nueva diferencia con la traducción española, en la que se usa una categoría paralela diferente, aunque funcionalmente homóloga: «autor árabe» (Davis 2014, 45). Las divergencias entre la versión original en inglés y la traducción al castellano de José C. Vales no son muy frecuentes, pero sí suficientemente significativas como para dar somera cuenta de ellas, como pretenden hacerlo las notas a pie de página correspondientes.



FIGURA 5



FIGURA 6

Más adelante vemos también la intervención esclarecedora de la voz de Cervantes, que aclara lo mismo que el narrador en el capítulo I, 21 del original, es decir, que quien don Quijote cree ser caballero portador del yelmo de Mambrino es en realidad un barbero con su bacía en la cabeza para protegerse de la lluvia: «Truth be told, the man don Quixote took to be a black knight was a travelling barber who stuck his brass shaving basin on his head at the first sign of rain» (Davis 2011, 86). Resulta de especial interés, por lo que respecta al tratamiento gráfico, que la lluvia se haga presente tanto en la viñeta que refleja las rejas tras las que Cervantes se halla preso como en las propias de la aventura del yelmo, como si quisiera crearse una ilusión de presencia o de sincronicidad entre el artífice de la narración y su objeto (Fig. 7).

Interesa asimismo la nueva intervención de la voz de Cervantes adaptador para manifestar complicidad con el lector, por la sorpresa que supone el éxito de la intervención de Dorotea como la falsa princesa Micomicona para conseguir que don Quijote deponga su penitencia para ayudarla a recuperar su reino, en consonancia con el capítulo I, 30 del original: «The plan worked! I know, I'm just as surprised as you are. But there it is –Thanks to Dorotea's guile, don Quixote descended from the Sierra Morena willingly» (Davis 2011, 117).

En una nueva intervención, en este caso proléptica, que se manifiesta tras la referencia de don Quijote a la espada de Amadís y que se corresponde con el capítulo I, 43 de la novela original, la voz del Cervantes adaptador anuncia la complicación de la trama con la aparición de nuevos personajes en la venta: el barbero a quien don Quijote arrebató la bacía (I, 44) y los cuadrilleros de la Santa Hermandad que buscan a quien liberó a los galeotes (I, 45): «It's at this point in the story where the devil takes a hand and brings yet more the guests to the inn» (Davis 2011, 133)¹⁵.

15. Observamos, a renglón seguido, una inserción esporádica que sirve para que el lector entienda la diferencia entre un yelmo y una bacía y que no se ajusta ni al patrón gráfico de las viñetas de la página ni al propio de los cartuchos narrativos, toda vez que en este caso carece de las líneas de delimitación comunes al cartucho. Si tenemos en cuenta precedentes como el de la p. 39 (Davis 2011), en el que la voz narrativa del

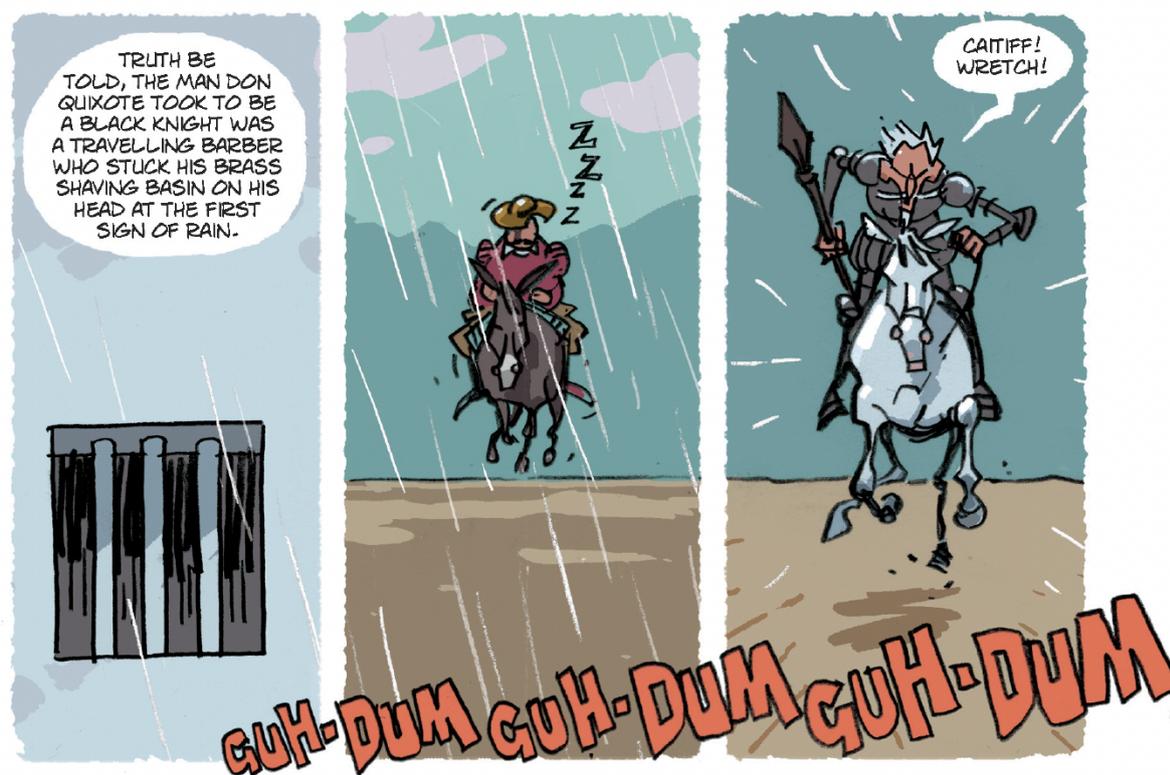


FIGURA 7

Por fin, en una nueva aclaración, la voz del adaptador se dirige al lector con complicidad en relación con el atuendo empleado para la representación urdida por el cura y los demás personajes en el capítulo I, 46 del *Quijote*, con el fin de muñir el encantamiento del protagonista: «You won't be surprised to learn that this plan of the curate's, like the last one, involved dressing up» (Davis 2011, 138).

2.3. La voz de Cervantes como narrador

Tan pronto como empieza la secuencia gráfica, la voz del autor-narrador se hace evidente en forma de cartuchos, diferenciada de los parlamentos de los personajes, que se formulan en globos con la intención inequívoca de advertir al lector acerca de quién domina desde el principio la transmisión de la historia: «My voice now appears in these boxes. So, if you see one of these boxes you'll know it's me speaking» (Davis 2011, 6).

La narración de la novela gráfica es coherente con el uso de las fuentes indefinidas del original: cuando se nos habla de la posibilidad de que Dulcinea del Toboso ni siquiera conociera a don Quijote, la expresión «the history is unclear on this point» (Davis 2011, 11) se ajusta a las propias de la novela en el capítulo I, 1 («a lo que se cree»; «según se entiende»)¹⁶.

autor acoge con sus comentarios la imagen detenida de don Quijote y el escudero Sancho de Azpeitia entre dos cartuchos no enmarcados, o el de la p. 40, en el que un cartucho no enmarcado sirve para que la voz narrativa de Cervantes dé cuenta de ciertos detalles del hallazgo de la historia perdida y reencontrada en el Alcaná de Toledo, este nuevo ejemplo de cartucho escrito sin líneas de delimitación, en el que se detalla la diferencia entre el yelmo y la bacía, debería ser atribuido a la misma voz narrativa de Cervantes.

16. «Y fue, a lo que se cree, que en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo, ni le dio cata dello» (I, 1).

El juego de la transmisión de la historia también se basa en la presencia recurrente, pero no permanente, de una voz narrativa que supone una extensión de esa voz de Cervantes que se manifiesta tras las rejas y siempre con la intención de matizar o dejar clara su voluntad como adaptador y su conocimiento de la verdadera historia, a la que se atiene. Desde esta extensión se contraponen la realidad a la ensoñación de don Quijote, como cuando este cree divisar un castillo (igual que en el capítulo II, 2 de la novela). Sin embargo, según se nos aclara en el cartucho: «this is not a castle. This is an inn» (Davis 2011, 14).

No siempre los cartuchos narrativos en los que se expresa la voz que funde al narrador, al segundo autor y a Cervantes contienen una información esclarecedora de la realidad. De hecho, cuando la recreación de Davis se refiere al momento del final del capítulo I, 15 del original, en el que los protagonistas discuten sobre la condición de venta o castillo del establecimiento en el que prevén alojarse, la voz narrativa, que poco antes había sido inflexible con la percepción de la realidad dejando claro, como hemos visto, que se trataba de una venta, ahora desplaza sobre el lector la posibilidad de elegir insertando una opción en cada una de las dos viñetas sucesivas: «Not far away –an inn! Or a castle... Take your pick» (Davis 2011, 59).

En otras ocasiones, esa voz narrativa con la que Cervantes extiende su “voz propia” define la transición entre dos momentos de la narración. Al igual que hace el narrador al final del capítulo I, 25 de la novela («Y así, le dejaremos ir su camino...»), el cartucho en el que se expresa la voz narrativa de Cervantes marca el cambio en el foco de la historia desde las locuras de don Quijote al viaje de Sancho precisamente al inicio de una página: «We shall leave don Quixote headbanging in the mountains and recount what befell Sancho Panza» (Davis 2011, 104).

2.4. *La voz de Cervantes como personaje*

A tiempo de recrear la pérdida de la historia en el momento en el que don Quijote y el vizcaíno quedan con las espadas en alto al final del capítulo I, 8 del *Quijote*, Davis reelabora de forma muy especial los ingredientes del juego en su novela gráfica. En primer lugar, inserta elementos enfáticos en la intervención de la voz narrativa de Cervantes para reforzar en sendos recuadros que, en efecto, la historia se ha perdido: «And that’s where it ends»; «No, really, it is» (Davis 2011, 39). En segundo lugar, su tratamiento gráfico del momento, resuelto en una viñeta que ocupa toda una página en la que los dos personajes aparecen precisamente inmovilizados y con las espadas en alto, se ajusta al final del capítulo I, 8 del original. Lo más significativo, sin embargo, es que en la propuesta de Davis el segundo autor es claramente Cervantes, quien, a diferencia de la tercera persona autorreferencial de la novela, se expresa en primera persona ya antes de referir las peripecias del hallazgo del manuscrito perdido que leemos en el capítulo I, 9 y deja claro su seguimiento de una historia escrita por un autor no identificado:

The original history leaves these two frozen in mid-air. The author says he can find nothing else written about the feats of don Quixote de la Mancha. I imagine you are surprised as I was. Although as second undertaker of this history my pain was perhaps greater than yours (Davis 2011, 39).

Cuando la novela gráfica aborda estas peripecias, la voz de Cervantes se vuelve a manifestar expresando sus expectativas con respecto a la historia perdida en términos parecidos a los del capítulo I, 9 del original y, al igual que vimos en el comienzo de la recreación de Davis, esa voz se extiende a través de los recuadros narrativos reforzando la fusión del

segundo autor de la novela con la identidad de Cervantes desde esa primera persona que, a diferencia de lo que ocurre en el capítulo I, 8 del *Quijote*, y como ya hemos hecho notar, se despliega claramente en el momento equivalente de la novela gráfica. Para bordar este engranaje, Cervantes, adaptador y narrador, se transforma en personaje gracias a la combinación de tres efectos gráficos de innegable eficacia: el empleo de un color único, para significar la diferencia entre las peripecias de los protagonistas y la presunta voz de Cervantes; el uso de globos (no de cartuchos), al igual que en sus intervenciones al otro lado de los barrotes de la cárcel y al igual que para los parlamentos de los demás personajes del cómic, y el hecho de que esos globos, que ahora transportan la voz del Cervantes personaje, se hagan presentes en la viñeta creando la ilusión óptica de que no están dentro de ella, sino que proceden de un plano exterior representado por una mínima, pero evidente, abertura en los trazos verticales u horizontales (siempre, en todo caso, en la línea izquierda o inferior de la viñeta) que deja claro que Cervantes está hablando “desde fuera” (Davis 2011, 40) y sin que al otro lado del bocadillo podamos ver una imagen (Fig. 8), al igual que ocurre con la voz que sale de los barrotes de la prisión, contribuyendo así, como observa Plozner Bruder (2022b), a crear gráficamente la ambigüedad en torno a su identidad.



FIGURA 8

El resultado de este coherente juego de voces sin imagen sostenido por el Cervantes adaptador y el Cervantes personaje produce una ilusión de permanente presencia en el cómic, sin que se resienta el respeto a la verdadera autoría de la obra perdida, inmediatamente esclarecida por el morisco: «It is called “The history of Don Quixote de la Mancha, written by Cide Hamete Benengeli, an arab historian”» (Davis 2011, 41). Estamos hablando, claro, del morisco a quien Cervantes contratará como traductor.

Resulta en verdad sorprendente que el mismísimo Cervantes hable desde su celda con Sancho (Fig. 9) cuando este reacciona al oír su nombre pronunciado por aquel, quien le entrega personalmente al escudero el final de la historia confiando en que estará a salvo en sus manos dado que este no sabe leer (Davis 2011, 143). Se confunden, así, en un momento configurado por la ficción, el plano de la adaptación y narración de la historia y la historia misma, representada en este caso por uno de sus protagonistas, y esa confusión vuelve a sustentarse en una de las dimensiones de la naturaleza proteica que adquiere el Cervantes recreado por Davis: su condición de personaje de la misma historia que adapta y narra a partir de la fuente original que supone Cide Hamete Benengeli, en una secuencia problemática, como considera con acierto Plozner Bruder, en la que la voz narrativa, inicialmente extradiegética, se torna de repente intradiegética «en se matérialisant et en (inter)agissant au sein même de l’histoire qu’elle raconte» (Plozner Bruder 2022b, párrafo 23). Una muestra clara, en fin, de lo que Martínez (2018) considera un irónico diseño metaléptico del autor y sus instancias narrativas.



FIGURA 9

Precisamente por eso, a renglón seguido, y en un nuevo detalle que abona la licencia de Davis, Cervantes desplaza sobre Benengeli la razón por la cual no prosperan las intenciones de fuga que Sancho Panza propone y don Quijote acepta en el capítulo I, 49 de la novela, facilitando la transición inmediata a la aventura de los disciplinantes que leemos en el capítulo I, 52 mediante un recurso que sustenta con evidente acierto la solución forzosamente sintética que la novela gráfica representa con respecto al texto original. Es Cervantes quien cita a Benengeli mediante el uso de un *verbum dicendi* que remite a la fuente anunciando la inmediata aventura que da al traste con el plan de Sancho: «Cide Hamete Benengeli tells that Sancho's escape plan never had the chance to work, because our valorous knight spied a new adventure approaching» (Davis 2011, 144). La aventura a la que se refiere el Cervantes de Davis no es otra que la descabellada intervención de don Quijote para “liberar” a la virgen que va en procesión, que él cree ser «una buena señora que allí va cautiva» en el texto cervantino (I, 52) y a quien en la novela gráfica ve también como una cautiva, pero con una condición mucho más elevada: «These discourteous knights have kidnapped a princess!» (Davis 2011, 144).

3. CONCLUSIONES

En conclusión, y a diferencia de los procedimientos de proyección autorial que en el *Quijote* de 1605 recaen sobre todo en el narrador-segundo autor, en la novela gráfica de Rob Davis, que se adscribe a la categoría de la ilustración de acuerdo con la tipología de Gil González, la manifestación explícita de la voz de Cervantes, siempre presente al otro lado de las rejas de su prisión, es evidente en tres instancias diferentes: la del adaptador de la obra escrita por Cide Hamete Benengeli, manifestada muy tempranamente por el mismo Cervantes; la del narrador que garantiza la continuidad del relato y la del personaje que acaba formando parte de la misma historia que cuenta. Tres instancias que discuten, matizan, aclaran, amplían, advierten, refuerzan, afirman y niegan, en consonancia con los mecanismos metaficcionales que sustentan el juego de la transmisión de la historia en el *Quijote*, incluido el recurso a las fuentes indefinidas.

Como consecuencia de este entramado, la presencia de Benengeli en el juego de la transmisión de la historia en la novela gráfica de Davis —no exento de legítimas licencias, como la alteración del orden de los acontecimientos con respecto al original entre otras de las que nos hemos ocupado—, es significativamente superior al propio de la primera parte del original cervantino, lo cual demuestra la conciencia que adquiere el re creador de las posibilidades funcionales del recurso, e implica, de forma reseñable, un desplazamiento de la responsabilidad de ciertas adiciones y omisiones hacia el autor arábigo por parte de Cervantes, que interviene como personaje en la misma historia que narra y adapta. Además, el Cervantes de Davis asume la responsabilidad de la transmisión gracias a la proyección recurrente de una voz narrativa que extiende la suya y que se manifiesta desde el otro lado de las rejas para dejar claro que conoce la verdad de la historia y que se expresa en primera persona desde el primer momento, logrando un efecto de presencia constante en la novela gráfica muy superior a la proyección del Cervantes cervantino en el *Quijote* de 1605.

Con su dominio de los recursos icónicos, con sus singularidades textuales y con su tratamiento de la arquitectura narrativa de la novela cervantina, el *Don Quixote* de Davis es, en fin, una nueva muestra tan atractiva como elaborada del amplio proceso re creador del *Quijote*, fuente inagotable de sugerencias que aún nos reserva revelaciones y sorpresas.

AGRADECIMIENTOS

El autor desea expresar su agradecimiento a Metro Media Limited, editorial titular de la marca Self-MadeHero, por facilitarle el permiso necesario para reproducir las imágenes de la versión original del *Don Quixote* de Rob Davis (Copyright © 2011 SelfMadeHero), y agradece de forma personal los buenos oficios de Jenny Tighe, cuya interlocución ha sido un ejemplo de amabilidad y profesionalidad en todo momento.

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES

El autor de este artículo declara no tener conflictos de intereses financieros, profesionales o personales que pudieran haber influido de manera inapropiada en este trabajo.

DECLARACIÓN DE CONTRIBUCIÓN DE AUTORÍA

Santiago López Navia: conceptualización, metodología, redacción-borrador original, redacción-revisión y edición.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- Altenberg, Tilmann. 2023. «*Don Quixote* Unbound. Intertextuality, Interpictoriality, and Transculturality in Flix's German Graphic Novel Adaptation (2012)». *European Comic Art* 16(1): 6-42.
- Baetens, Jan. 2008. «Graphic Novels: Literature without Text?». *English Language Notes* 46(2): 77-88.
- Barrero, Manuel. 2018. «Novela gráfica». *Tebeosfera*. Accesible en: <<https://tinyurl.com/3y7wu5rw>>. Fecha de acceso: 30 de enero de 2024.
- Buron-Brun, Bénédicte de. 2016. «El cómic como herramienta pedagógica transfronteriza». En *Diálogos en la frontera. De la cultura popular a la cultura de masas en la era moderna*, editado por Luis Beltrán Almería, 13-28. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Cervantes, Miguel de. 1980. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, editado por Martín de Riquer. Barcelona: Planeta.
- Davis, Rob. 2011. *Don Quixote*. Londres: SelfMadeHero.
- Davis, Rob. 2014. *Don Quijote*, traducido por José C. Vales. Madrid: Ediciones Kraken.
- Ferré, Juan Francisco. 2017. «Versiones del *Quijote*». *Trans. Revista de Traductología* 21: 10-13.
- Gasca, Luis y Román Gubern. 2011. *El discurso del cómic*. Madrid: Cátedra.
- Gil González, Antonio. 2012. +*Narrativa(s). Intermediaciones novela, cine, cómic y videojuego en el ámbito hispánico*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Ibáñez, Francisco. 2005. *Mortadelo de la Mancha*. Barcelona: Bruguera.
- López Navia, Santiago. 2023. «*Mortadelo de la Mancha* de Francisco Ibáñez (2005): recreación, parodia y homenaje». *Crisol* 29. Accesible en: <<https://crisol.parisnante.fr/index.php/crisol/article/view/601>>. Fecha de acceso: 24 de junio de 2024.
- Martínez, Matías. 2018. «Don Quijote als literaturcomic-Reduktion oder Transformation narrativer Komplexität? Die Quijote-Comics von Will Eisner, Rob Davis und Flix». En *Cervantes en los siglos XX y XXI. La recepción actual del mito del Quijote*, editado por Paloma Ortiz de Urbina Sobrino, 99-120. Suiza: Peter Lang.
- Nieto-Cuevas, Glenda Y. 2020. «The Sierra Morena Episodes in *Don Quixote*, from Prose to Visual Narrative». *eHumanista/Cervantes* 8: 215-234.
- Plozner Bruder, Aude. 2022a. «Las interpolaciones de la adaptación gráfica del *Quijote* por Rob Davis: herencia cervantina y modernización». *e-Spania. Revue Interdisciplinaire d'Études Hispaniques Médiévales et Modernes* 41. Accesible en: <<https://journals.openedition.org/e-spania/42841>>.
- Plozner Bruder, Aude. 2022b. «Le système narratif dans l'adaptation graphique du *Don Quichotte* de Cervantès par Rob Davis». *Crisol* 24. Accesible en: <<https://crisol.parisnante.fr/index.php/crisol/article/view/479/548>>.
- Rodríguez Rodríguez, Beatriz. 2015. «Assesing Literary Adaptations and Translations for Children: *Don Quixote* in English». *New Review of Children's Literature and Librarianship* 21: 133-160.
- Variety Artworks (Adapt.). 2016. *Don Quijote de la Mancha: el manga*. Barcelona: la otra h.
- Vélez-Sainz, Julio. 2007. «Unpossessing Cervantes: A Bilingual Spiral Flying Circus Performance of *Don Quijote* by Double-Edge Theatre». En *Cervantes and/on/in the New World*, editado por Julio Vélez-Sainz y Nieves Romero-Díaz, 231-251. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.