

Miguel EN Cervantes / El retablo de las maravillas: algunas reflexiones acerca de la adaptación gráfica de la obra de Cervantes

Miguel EN Cervantes / El retablo de las maravillas: Some Reflections on the Graphic Adaptation of Cervantes' Work

Virginie Giuliana

<https://orcid.org/0000-0001-6783-9060>

Université Clermont Auvergne

CELIS (UR 4280)

FRANCIA

virginie.giuliana@uca.fr

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 13.2, 2025, pp. 293-306]

Recibido: 17-10-2024 / Aceptado: 26-11-2024

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2025.13.02.20>

Resumen. Este trabajo se centra en el análisis de la adaptación gráfica *Miguel EN Cervantes / El retablo de las maravillas*, un proyecto que conmemora el cuarto centenario de la segunda parte del *Quijote* en 2015 y el aniversario de la muerte de Miguel de Cervantes en 2016. Surge de la colaboración entre los dibujantes y autores de cómic Miguelanxo Prado y David Rubín. Estructurada en dos partes complementarias, la obra se basa en uno de los ocho entremeses escritos por Cervantes y publicados en el volumen *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615). Este proyecto se enfoca en la vida y obra del autor castellano más universal resaltando

Este monográfico se enmarca en el proyecto de investigación «Cultura y representaciones de la Edad Moderna española en el Cómico» (CREMEC), financiado mediante una Ayuda para proyectos dirigidos por jóvenes investigadores del II Plan Propio de la Universidad de Málaga (PPRO-B1-2023-040). Quisiera expresar mis más sinceros agradecimientos a David Rubín y a Hélène Guerrier por autorizarme a reproducir aquí las imágenes sacadas de *Miguel EN Cervantes / El retablo de las maravillas* (Astiberri Ediciones).

su carácter de vehículos de conocimiento y crítica social. En este sentido, la obra de David Rubín pone de manifiesto la relevancia cultural y literaria de *El retablo de las maravillas*, obra con la que crea un diálogo entre el pasado y el presente, y que permite, además, explorar la intersección entre la teatralidad y el cómic así como los recursos de la adaptación transmedia.

Palabras clave. Miguel de Cervantes; *Retablo de las maravillas*; David Rubín; Miguelanxo Prado; teatralidad; cómic.

Abstract. This work focuses on the analysis of the graphic adaptation of Miguel de Cervantes' *El retablo de las maravillas*, a project that commemorates the fourth centenary of the second part of *Don Quixote* in 2015 and the anniversary of Miguel de Cervantes' death in 2016. It stems from the collaboration between comic book artists and authors Miguelanxo Prado and David Rubín. Structured in two complementary parts, the work is based on one of the eight short plays written by Cervantes and published in the volume *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615). This project focuses on the life and work of the most universal Castilian author, highlighting his works as vehicles of knowledge and social critique. Therefore, David Rubín's work underscores the cultural and literary significance of *El retablo de las maravillas*, a piece that creates a dialogue between the past and the present, and also allows for the exploration of the intersection between theatricality and comic art, as well as the resources of transmedia adaptation.

Keywords. Miguel de Cervantes; *Retablo de las maravillas*; David Rubín; Miguelanxo Prado; Theatricality; Comic.

«La realidad de Miguel de Cervantes se encuentra, como sucede en el teatro, entre las bambalinas, tras el telón de sus obras.

Nos habla a través de los labios de sus personajes. Porque detrás de cada Cervantes, siempre está Miguel»

(Prado y Rubín, *El retablo de las maravillas*, s. p.)

La obra *Miguel EN Cervantes / El retablo de las maravillas* surgió de la colaboración entre los autores de cómic Miguelanxo Prado y David Rubín en el marco del cuarto centenario de publicación de la segunda parte del *Quijote* y de la muerte del su autor. Se trata de una obra escrita a cuatro manos que responde a la iniciativa impulsada por Acción Cultural Española (AC/E), y que fue publicada en el 2015 por la editorial bilbaína Astiberri. La intención de esta adaptación era la de dar a conocer la figura de Miguel de Cervantes, más allá de su obra universal *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605-1615), y acercar al público un texto dramático clave para el devenir del teatro de su tiempo. Se trata, pues, en un primer momento de un enfoque didáctico asociado al noveno arte, pero que alcanza una magnitud propia en el ámbito de las adaptaciones. Es un proyecto que,

además de resultar un volumen que aporta una obvia novedad tanto a la recepción de obras literarias modernas y de un paso más en los procesos transmediales, dio lugar a varias exposiciones que viajaron internacionalmente entre 2015 y 2019¹.

La adaptación al cómic *Miguel EN Cervantes / El retablo de las maravillas* ofrece un terreno fértil para explorar la intersección entre teatro y cómic, además de tratar temas como la exclusión de las minorías, la hipocresía y la corrupción social, la construcción de la realidad a través del arte, y el juego constante entre ilusión y realidad. En sí, temáticas atemporales que constituyen algunos de los principales ejes de interés de otras novelas gráficas de estos dos autores, especialmente visible en obras como *Gran Hotel Abismo*, de Rubín. Del mismo modo, permite resaltar elementos de teatralidad y metateatralidad —tal y como se ha estudiado para la obra original²—, además de plantear cuestionamientos sobre el proceso de reescritura de la obra cervantina, así como sobre la transposición mediática de una obra barroca llevada al escenario cultural contemporáneo, como ya se produjo con Calderón de la Barca y *La vida es sueño*³.

A través de una revisión crítica de los elementos visuales y narrativos de *Miguel EN Cervantes / El retablo de las maravillas*, se analiza cómo Miguelanxo Prado y David Rubín reinterpretan la vida y obra de Cervantes a través de un entremés gráfico, destacando, por un lado, la capacidad del cómic para generar un diálogo transmedial entre pasado y presente por un lado, y, por otro lado, la reflexión sobre los recursos de la adaptación y la representación de Cervantes desde la perspectiva actual del noveno arte.

UN TRIÁNGULO SINGULAR: MIGUEL DE CERVANTES, MIGUELANXO PRADO Y DAVID RUBÍN

No es conveniente volver sobre la celeberrima trayectoria del mayor escritor en lengua castellana. Entre sus obras, las reescrituras de *El retablo de las maravillas* han sido motivo de ríos de tinta, desde Quiñones de Benavente hasta José Sanchis Sinisterra⁴. Por su parte, los dos autores gallegos tienen una trayectoria destacada en el mundo del noveno arte, así como dos expresiones creativas singulares y reconocibles. En el caso de Miguelanxo Prado, se caracteriza por un interés en «profundizar en el color, las texturas y, en general, la belleza plástica, pictórica de la imagen» como el propio autor señaló en una entrevista⁵. David Rubín, a su vez, destaca por su gusto por las adaptaciones —entre 2008 y 2010, adaptó, entre otras

1. La primera sede de la exposición fue en el Museo Casa Natal de Cervantes en Alcalá de Henares y tuvo lugar del 15 de octubre de 2015 al 21 de febrero de 2016. Después la muestra se trasladó a varios países de Europa (España, Italia, Francia, Polonia, Alemania, Portugal, Rumanía, Serbia, República Checa, Eslovaquia, Albania, Ucrania), de América latina (Argentina, Venezuela, Guinea Ecuatorial, Colombia, Guatemala, México, República Dominicana, Perú) y del norte de África (Túnez y Marruecos).

2. Carrascón Garrido, 2019.

3. Arellano-Torres, 2022.

4. Sosa Antonietti, 2001; Brown, 2013; Caamaño Rojo, 2016; Orazi, 2017; Sanchis Sinisterra, 2022.

5. Sobrino, 2017.

obras, *Romeo y Julieta*, *El monte de las ánimas* o *Solomon Kane*⁶—, mostrando una clara preferencia por los superhéroes y la ciencia ficción, a través de su propia identidad cromática. Al respecto, afirma Rubín en una entrevista:

Me gusta jugar con el color, que uso como un elemento narrativo más, y no uno meramente decorativo. Me permite romper el tono, para indicar, por ejemplo, que estamos ante una escena onírica. Todo esto también hace empatizar al lector, que se siente parte de lo que pasa⁷.

Hacer que el lector se sienta implicado es precisamente uno de los objetivos de *Miguel EN Cervantes / El retablo de las maravillas*. Ofrece al lector las dos —o varias— caras de Cervantes, que acaban complementándose y dialogando entre sí. La obra, considerada en su conjunto, crea, *a priori*, una ruptura entre dos partes diferenciadas: la vida del escritor, por un lado, y la adaptación de una de sus obras, por otro lado. Esto es, entre la realidad y la ficción. Todo se pone al servicio de esta cisión, notable tanto en la forma —ilustración para la primera parte y cómic para la segunda—, la estética y el cromatismo, como en el propósito, que difiere entre la primera y la segunda parte de la obra. Sin embargo, según relata la comisaria de exposición, Sabela Mendoza, el reto era «hablar de Cervantes y de su obra sin mencionar *El Quijote* ni una sola vez»⁸. Finalmente, se tiene que considerar como un conjunto las dos piezas constitutivas, algo que recalca David Rubín en otra ocasión, al afirmar que «siempre [ha] entendido el hecho de trabajar en equipo con otra persona en una misma obra como una suma de partes cuya finalidad es alcanzar un TODO»⁹. Asimismo, el libro se presenta como una mezcla genérica tanto en su forma como en su contenido, ya que, más allá de la ilustración y del cómic, la obra se convierte, a la vez, en una biografía del escritor y en una adaptación del entremés cervantino.

La primera parte, ilustrada por Miguelanxo Prado, se centra en la representación realista de la vida de Cervantes. La elección de Prado para este desafío cervantino no es baladí, puesto que, como bien señala Barrero:

Prado es un maestro de la creación de atmósferas y de personajes, como bien ha demostrado a lo largo de su carrera, en la que ha tratado en profundidad algunos de las preocupaciones humanas actuales: la falta de comunicación y la fragilidad de la memoria¹⁰.

En el vídeo promocional de la exposición, Prado señala que la dimensión humana es la que más le interesó indagar. Añade, además, que no existen imágenes gráficas de la época relacionadas con Cervantes¹¹, lo que le otorgó una gran libertad

6. Fernández Rodríguez, 2019, p. 392.

7. Vilches, 2022, s. p.

8. ACECultura, 2015, s. p.

9. Rubín y Prior, 2022, s. p.

10. Barrero, 2016, p. 304.

11. Todos los retratos pictóricos se basan en el retrato literario que dio el propio Cervantes en el prólogo de sus *Novelas ejemplares*. Sobre los retratos de Cervantes, véase en particular Lucía Megías, 2016.

creativa¹². Inspirada en el modelo teatral aristotélico en tres partes —exposición, nudo, desenlace— y a modo de concordancia con *El retablo de las maravillas*, la muestra de Cervantes se estructuró en tres bloques biográficos. El primero, «Miguel de Cervantes y su época», abarcaba temas como la familia, la sociedad, el amor, la educación, el dinero y la religión. El segundo bloque se enfocaba en su pasión por la escritura, definido como «puro metateatro y acción» por la comisaria Leticia G. Vilamea¹³, bajo el título «el escritor». Finalmente, el tercer bloque se centraba en la figura de Miguel y su *alter ego*, representado en la sección «las otras vidas de Miguel», transponiendo la figura real del escritor al mundo de la ficción literaria.

Por medio de las dos partes entrelazadas del volumen, *Miguel EN Cervantes / El retablo de las maravillas* se presenta como una exploración lúdica del vínculo entre la vida del autor y su obra, proponiendo así al espectador experimentar una doble lectura del texto del complutense. Para llegar a este fin, se establece un puente entre el pasado y el presente, recurriendo a un lenguaje atemporal: el de la imagen. La combinación de diferentes estilos visuales —el cómic para la narrativa del retablo y el dibujo de escenas costumbristas para la vida de Cervantes— hace hincapié tanto en el juego entre realidad y ficción como en la doble lectura que esta adaptación ofrece, puesto que, tal y como señala Brown, existen varios niveles de interpretación de la obra cervantina:

La estructura, temática y aparente intencionalidad autorial del entremés cervantino, el *Retablo de las maravillas* (*editio princeps* Madrid 1615), giran en torno al teatro dentro de un teatro cuya acción se reparte entre tres o cuatro escenas breves (Molho 1976, 204-205), el absurdo de comprobar la limpieza de sangre y/o la bastardía de uno en la España de los Austrias, y una crítica irrisoria pero a la vez severa de la prueba de limpieza de sangre¹⁴.

Este entremés ofrece una aguda crítica de la realidad sociocultural de su tiempo: Chirinos y Chanfalla, una pareja de embaucadores, llegan a un pueblo con el propósito de presentar una función con su «retablo de las maravillas», una caja de títeres, y engañar a los espectadores. Estos pícaros convencen al gobernador y a las autoridades locales de que solo aquellos que sean «cristianos viejos» —es decir, que no tengan ascendencia judía— podrán contemplar las maravillas que supuestamente se muestran en el retablo. Los habitantes que asisten a la función, pertenecientes a las clases altas del pueblo, se ven obligados a mantener las apariencias y, así, evitar una humillación pública. Aquí es donde la trama cómica de la obra empieza a desarrollarse. Aunque Chanfalla describe diversas maravillas emergiendo del retablo, la realidad es que no ocurre nada. Solo hay una caja de madera vacía, un público expectante, y un narrador que intenta estafar a los presentes con un espectáculo inexistente. Sin embargo, las autoridades, temerosas de ser acusadas de bastardía o de tener orígenes conversos, fingen ver las grandiosas maravillas que los saltimbancos describen. En este juego, el espectador, plenamente consciente

12. ACECultura, 2015.

13. ACECultura, 2015, s. p.

14. Brown, 2013, p. 283.

del engaño de Chirinos y Chanfalla, es testigo tanto de la imposible situación como de la crítica social que subyace. El desenlace del entremés ocurre cuando la frontera entre la ficción y la realidad se desdibuja: un furrier entra en escena pidiendo alojamiento para sus hombres de armas. Las autoridades, creyendo que es otra ilusión del retablo, no toman en serio la petición del militar. Al no ver nada dentro del retablo, el oficial es rápidamente acusado de judío converso y abiertamente burlado, lo que desencadena su ira. En respuesta, arremete violentamente contra las burlonas autoridades, llevándolas a su final trágico. Chirinos y Chanfalla no solo se llevan el fruto de su engaño, sino que, encima, dan una lección de humildad a los políticos hipócritas. Siendo así, no es de extrañar que el proyecto hubiese podido interesar a David Rubín, que es un «autor de ficción política»¹⁵.

LOS MECANISMOS TEATRALES EN EL CÓMIC

Si bien en el caso de Prado, se trataba de encontrar la manera adecuada de poner en escena los diferentes episodios de vida de Cervantes, la adaptación que presenta David Rubín nos lleva a cuestionar el concepto de adaptación. A través del cómic, no solo se adapta el contenido de *El retablo de las maravillas*, sino que se explora su dimensión teatral mediante recursos propios del medio gráfico. Tal y como señala Trabado Cabado:

En el contexto de una cultura líquida en el que la alta cultura y la cultura de masas han borrado sus fronteras, la adaptación funciona como un mecanismo natural de transferencia discursiva libre de prejuicios y desjerarquizado. El resultado se formaliza en una propuesta que va más allá de la mera traducción de un lenguaje a otro; habría que mirarla, más bien, desde otro ángulo para valorarla como un proceso de regeneración del mensaje original que se adapta: un ejercicio que funciona no solo en un régimen estrictamente artístico, sino que, además de proponer una apertura innovadora, teoriza sobre el medio ampliando sus repertorios expresivos. La adaptación brinda entonces la coartada perfecta para redefinir la gramática generadora de la narración gráfica¹⁶.

En este sentido, David Rubín opera una forma de traducción de la acción teatral de *El retablo de las maravillas* al lenguaje del cómic, utilizando los recursos propios del noveno arte para crear un juego con el género dramático del texto ya conocido. Tomando como punto de partida el postulado de Jan Baetens (2022), el objetivo es «comprender mejor lo que ocurre en el proceso de transición transmediática entre diferentes formas artísticas» (2022). Previamente, al referirse a su obra *El Héroe*, David Rubín ya afirmaba que su enfoque en cuanto a la adaptación no consistía en trasladar una obra a otro medio de manera literal:

15. Pérez- Gómez, 2022, p. 85.

16. Trabado Cabado, 2021, p. 326.

A mí no me interesa adaptar ahí sin más, [...], si voy a hacer algo con una historia tan conocida lo primero que voy a hacer es destruir para construir desde cero, quedándome con lo básico y aportando el resto de mi cosecha¹⁷.

Resulta particular la postura adoptada para *El retablo de las maravillas*. La trama narrativa se desarrolla con una fidelidad textual absoluta con respecto al texto cervantino original. Es, pues, interesante observar que, en el caso de esta adaptación, lo que más atención va a llamar no será el texto canónico cervantino en sí, sino los mecanismos que lleva a cabo Rubín para la puesta en escena, recurso común tanto del teatro como del cómic. Véase, por ejemplo, el caso de la adaptación de la presentación que hace del *dramatis personae* y el juego conceptual que realiza con el concepto de «retablo», utilizando al mismo tiempo el término que aparece en el título de la obra y su *sensu stricto* en lo relativo a la Historia del Arte. De este modo, lo que realiza es una exposición de los personajes por medio de su representación secuencial gráfica, traduciendo un elemento puramente teatral en un aspecto propio del arte universal extrapolado al mundo del cómic.

La obra empieza con un preámbulo que incluye unas «recomendaciones de uso» del cómic. En las reglas del juego que los autores desarrollan con el lector-pectador, las secciones marcadas con asteriscos hacen referencia a las diferentes partes ilustradas de la vida de Miguel de Cervantes, creando un efecto de vaivén en la lectura. Este recurso no solo enriquece la trama creando una ruptura discursiva, sino que también invita al lector a involucrarse activamente en su lectura, convertida en un juego cortazariano.

En este sentido, el formato desempeña un papel de suma importancia en la teatralidad. La horizontalidad no solo define sino que también configura la adaptación de *El retablo de las maravillas*. Una de las características más llamativas es la elección de un formato apaisado, una configuración que no dudará en utilizar Rubín para *Gran Hotel Abismo*, en colaboración con Marcos Prios. La última obra de la «tetralogía del apocalipsis capitalista»¹⁸ de este último según Pérez-Gómez¹⁹, fue publicada poco después y comparte rasgos considerables con *El retablo de las maravillas*, no solo a nivel técnico sino también estético y dramático. *Gran Hotel Abismo* «es la gran catarsis de la sociedad contra la clase política dominante y los poderes económicos»²⁰, un aspecto que no deja de remitir a la función catártica de la pieza, titulada de esta forma, según se lee en la obra cervantina original y adaptada:

Por las maravillosas cosas que en él se enseñan y muestran, viene a ser llamado *Retablo de las maravillas*; el cual fabricó y compuso el sabio Tontonelo debajo de tales paralelos, rumbos, astros y estrellas, con tales puntos, caracteres y observaciones, que ninguno puede ver las cosas que en él se muestran, que tenga

17. Pérez-Gómez, 2013, s. p.

18. Miguel Ángel Pérez Gómez incluye en esta tetralogía las obras *Fagocitosis*, *El año de los 4 emperadores*, *Necrópolis*, *Retrato de grupo con ciudad* y *Gran Hotel Abismo*.

19. Pérez-Gómez, 2022, p. 93.

20. Pérez-Gómez, 2022, p. 100.

alguna raza de confeso, o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio; y el que fuere contagiado destas dos tan usadas enfermedades, despidase de ver las cosas, jamás vistas ni oídas, de mi retablo²¹.

A través de este entremés, el autor no duda en «ironiza[r] sobre los complejos sociales y el temor a pasar por alguien de condición inferior (conversos e hijos ilegítimos) para inclinar a la reflexión sobre la conducta del hombre, como individuo y parte del cuerpo social»²².



Figura 1. ©Prado y Rubín, *El retablo de las maravillas* (Bilbao, Astiberri Ediciones, 2015)

En la adaptación de Rubín, se retoman los elementos escenográficos como elementos narrativos, ya que la tramoya va a ser la que dé inicio y fin a la obra [Figura 1]. A través de la representación de un paisaje difuminado tras una espesa nube, el ilustrador hace aparecer a tres personajes: Chanfalla, que encabeza el movimiento vectorial, seguido por la Chirinos y el Rabelín, que a duras penas lleva material para llevar a cabo el engaño. Este camino de transición marcado en una sola viñeta está cargado de significado dramático, ya que, junto a los personajes en escena, el lector inicia un recorrido en el que se convertirá en actor de un nivel de representación que va más allá. Es más, se trata de un transcurso en el que el inicio y el final están claramente marcados, no solo por el texto original, sino por la propia conceptualización, la dualidad y la polisemia cromática que vuelca el ilustrador en cada una de las viñetas. Tal y como se produce en *Gran Hotel Abismo*, en palabras de Quaianni Manuzzato, «los fondos, en sus orientaciones horizontales, asisten al cómic en su afán de asemejar un metraje de cine»²³, afirmación a la que también se vincula la puesta en escena teatral. Así, en dos páginas se despliega una viñeta continua que ilustra el trayecto de los protagonistas —representados por siluetas negras que dejan atrás un pueblo en llamas [Figura 2]— hasta llegar a un nuevo escenario donde tendrá lugar el espectáculo.

21. Prado y Rubín, *El retablo de las maravillas*, s. p.

22. Orazi, 2017, p. 26.

23. Quaianni Manuzzato, 2022, p. 257.



Figura 2. ©Prado y Rubín, *El retablo de las maravillas* (Bilbao, Astiberri Ediciones, 2015)

Este pueblo que se vislumbra en la penumbra sugiere un ambiente de paz nocturna, en claro contraste con el anterior que sigue ardiendo tras la partida de los personajes, que se apuran para llegar a su nuevo destino. El fuego, acompañado por un intenso color —una gama cromática común con *Gran Hotel Abismo*—, sigue a los protagonistas como una sombra ominosa, presagiando el desenlace de la acción aún por comenzar. De igual modo que Cervantes, Rubín nos lleva a reflexionar sobre la tenue frontera entre la ilusión y la realidad. Mediante el uso del recurso ilusionista que ofrece la viñeta, nos lleva a un espacio en el que el lector se convierte en un actor de la propia obra, y que asiste a un habilidoso juego de metateatralidad, consiguiendo el objetivo primero de la obra barroca.

La adaptación de la obra a la historieta introduce nuevas dimensiones interpretativas. Una de las más destacadas es el uso de los marcos de las viñetas para sugerir las «maravillas» que están presentes y ausentes a la vez. En palabras del propio autor en una entrevista:

No iba a estar un montón de página mostrando nada y a la gente diciendo, oh, qué maravilla, fingiendo que está bien algo que ahí no está. Después de darle muchas vueltas me di cuenta de una cosa maravillosa que tiene el lenguaje del cómic [...]. Es que puede dibujarlas utilizando los bordes de la viñeta. Entonces [...] utilizo los bordes de la viñeta, es lenguaje de cómic puro y duro, pero al mismo tiempo estamos viendo claramente que de ahí no sale nada²⁴.

En seis ocasiones, una para cada maravilla —Sansón, el toro, los ratones, el agua, los leones y osos, Herodías—, las figuras sobresalen como apariciones fantasmales para cerrar, o incluso, dejar abierto, el marco de las viñetas. De nuevo, el contraste cromático entre la supuesta aparición, en tonalidades frías y oscuras, y las reacciones de susto, en rojo y amarillo, contribuyen a reforzar el reparto dialógico de los personajes haciendo especial énfasis en la cuestión del *movere*, como muestra la escena de los ratones contada por la Chirinos [Figura 3].

24. Ferrer, 2017, s. p.



Figura 3. ©Prado y Rubín, *El retablo de las maravillas* (Bilbao, Astiberri Ediciones, 2015)

Cuando el furrier de compañías irrumpen en escena, se desatan especulaciones entre el alcalde Benito Repollo y Chanfalla sobre el motivo de su presencia. La composición de la página desempeña un rol fundamental en la comprensión del texto cervantino. La adaptación gráfica se centra en un episodio de eminente tensión, que se manifiesta en la disposición de las viñetas, organizadas en semicírculo alrededor del soldado, cuya imponente figura se queda estática [Figura 4].



Figura 4. ©Prado y Rubín, *El retablo de las maravillas* (Bilbao, Astiberri Ediciones, 2015)

Sin embargo, el conflicto ocurre entre los personajes de las viñetas posicionadas de manera opuesta en la página, subrayando el desacuerdo entre el alcalde, situado a la izquierda, y el charlatán, a la derecha. Se crea un dinámico juego de lectura visual, con efectos de campo y contracampo que remite a la postura escénica, que culmina cuando los personajes, literalmente, enseñan los dientes. Incluso el contraste entre los colores complementarios –verde para Chanfalla y rojo para Repollo– se intensifica, acentuando aún más la tensión del momento. Las viñetas con el personaje de Repollo en primer plano llegan a ocupar casi la mitad de la página, lo que sugiere que el engaño está a punto de ser descubierto. Las dos facetas del personaje terminan por fundirse en una única viñeta partida por la mitad, como reflejo del cambio abrupto en su tono al dirigirse a Capacho por una parte, y al músico, visiblemente alterado en este caso, por otra.

El desafortunado encuentro con el furrier llega a su cumbre cuando se desencadena su ira hacia los burlones. En el clímax de la acción, el oficial se lanza hacia ellos, saliéndose del marco fragmento de las doce viñetas de fondo. La progresiva gradación cromática, que guía incluso los pasos del personaje a través de las propias viñetas, es la que establece la narración *in crescendo* de la ira en la que los colores se tornan cada vez más cálidos, hasta llegar a un desenlace de tonos oscuros, propios de la muerte que se retrata tanto en la obra como en las viñetas [Figura 5].



Figura 5. ©Prado y Rubín, *El retablo de las maravillas* (Bilbao, Astiberri Ediciones, 2015)

CONCLUSIONES

La adaptación al cómic de esta obra cervantina respeta a todas luces, no solo la herencia textual del autor complutense, sino además los preceptos dramáticos y el ingenio metateatral que desplegó el autor barroco, consiguiendo por medio de las viñetas convertir al lector en un espectador que, al mismo tiempo, juega un papel principal como actor.

Los recursos que ofrece la ilustración, por un lado, y el lenguaje gráfico-narrativo del cómic, por medio de sus códigos visuales, por otro lado, no solo permiten reflejar una puesta en escena en el que el dibujante se convierte en director de teatro, sino que da la posibilidad de plasmar lo visible y lo invisible, jugando constantemente entre la ficción y la realidad. Entre las estrategias utilizadas en el proceso transmedial, resaltan de manera concreta el peculiar uso de los colores, que se suman a la trama original como elemento de pleno contenido narratológico y dramático, así como la composición de las páginas emulando las tablas teatrales.

En conclusión, es innegable que Rubín respeta a todos los niveles el texto, la intención e, incluso, una estética literaria y un artificio teatral y metateatral que ha sabido traducir y corresponder de manera innegable a los códigos de cómic. Tanto es así que no ha de confundirse densidad con barroquismo, con la exigencia de aquellas obras que demandan una lectura pausada, una característica de la que el ilustrador hace gala, como entendía Fernández Rodríguez al decir de él que:

Con Rubín, hay que hacer como con el buen beber, ya sea café, vino o licores; hay que leerlo una vez y dejarlo reposar, que el regusto se pasee por la mente, paladear las palabras en los labios y, con el tiempo, volver a dejarse caer por los abismos, las calles y las tragedias, por la fuerza y la violencia, pero también por la tristeza y el amor eterno²⁵.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACECultura, *Miguel EN Cervantes / El retablo de las maravillas* [Vídeo], 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=IGPl1bA30Tg>
- Arellano-Torres, Ignacio D., «Una adaptación al cómic de *La vida es sueño*», en *Recreando el Siglo de Oro: adaptaciones áureas en la literatura y en las artes*, ed. Ignacio D. Arellano-Torres y Carlos Mata Induráin, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2022, pp. 177-188. <https://hdl.handle.net/10171/65629>
- Baetens, Jan, «Adapter un texte, écrire les mots», *Textimage. Revue d'étude du dialogue texte-image*, 15, 12, 2022, s. p. https://revue-textimage.com/21_espaces_texte_BD/baetens1.html
- Barrero, Manuel, «Miguelanxo Prado "Presas fáciles"», *Diablotexto Digital*, 1, 2016, pp. 302-306. <https://doi.org/10.7203/diablotexto.1.9053>

25. Fernández Rodríguez, 2019, p. 430.

- Brown, Kenneth, «*El retablo de las maravillas*, sus contextos mosaicos y el chiste del judío retajado», *eHumanista: Cervantes*, 2, 2013, pp. 283-296.
- Caamaño Rojo, María José, «La reescritura contemporánea de *El retablo de las maravillas* de Cervantes y sus posibilidades didácticas», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 4.2, 2016, pp. 61-85.
- Carrascón Garrido, Guillermo, «Metateatro y humor en *El retablo de las maravillas*», *Perspectivas actuales del hispanismo mundial: Literatura-Cultura-Lengua*, 1, 2019, pp. 321-334.
- Fernández Rodríguez, Nerez, «David Rubín: hacia una mitopoeia violenta y melancólica», en *Género y conciencia autoral en el cómic español (1970-2018)*, coord. José Manuel Trabado Cabado, León, Universidad de León, 2019, pp. 387-431.
- Ferrer, Carlos, *El lenguaje del cómic, al servicio de Cervantes*, Radio Prague International, 2017, <https://espanol.radio.cz/el-lenguaje-del-comic-al-servicio-de-cervantes-8181239>
- Lucía Megías, José Manuel, «Los retratos de Miguel de Cervantes: de la búsqueda del hombre al triunfo del mito», *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 8, 2017, pp. 19-35. <https://doi.org/10.7203/imago.8.9100>
- Orazi, Verónica, «*El retablo de las maravillas*: de Cervantes a Boadella», *Artifara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, 17.2, 2017, pp. 24-33.
- Pérez-Gómez, Miguel Á., «Spain is Pain #123: entrevista a David Rubín», *Revista LaRAÑA*, 6 de julio de 2013, s. p. <https://revista-larana.blogspot.com/2013/07/spain-is-pain-124-entrevista-david-rubin.html>
- Pérez-Gómez, Miguel Á., «Crisis económicas y personales: la obra de Marcos Prior como crónica de nuestro tiempo», en *Renovación del comic en español: lecturas de España a Hispanoamérica*, ed. Viviane Alary, Eduard Baile López y José Rovira Collado, Lyon, GRIMH, 2022, pp. 85-104.
- Prado, Miguelanxo, y David Rubín, *El retablo de las maravillas*, Bilbao, Astiberri Ediciones, 2015.
- Quaianni Manuzzato, Lisa Maya, «Marcos Prior, o de la escritura de artefactos intermediales secuenciales: aproximación a *Fagocitosis*, *Gran Hotel* y *La noche polar*», en *Multimodalidad e intermedialidad: mestizajes en la narración gráfica contemporánea ibérica y latinoamericana*, coord. Jorge Catalá, Benoît Mitaine, Lisa Maya Quaianni Manuzzato y José Manuel Trabado Cabado, León, Universidad de León, 2022, pp. 243-263.
- Rubín, David, *Gran Hotel Abismo*, Bilbao, Astiberri Ediciones, 2016.
- Sanchis Sinisterra, José, *Los figurantes*, ed. Gastón Gilabert, Barcelona, Planeta, 2022.

Sobrino, Javier, «Entrevista a Miguelanxo Prado», en *Palabras de espuma*, 21 de febrero de 2027, s. p. <https://sobrinojavier.blogspot.com/2017/02/entrevista-miguelanxo-prado.html>

Sosa Antonietti, Marcela Beatriz, «Una reescritura contemporánea de *El retablo de las maravillas: El retablo de Eldorado* de J. J. Sanchís Sinisterra», en *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, coord. Antonio Bernat Vistarini, Palma de Mallorca, Universidad de las Islas Baleares, 2001, vol. 2, pp. 1297-1306.

Trabado Cabado, José Manuel, «Ilustración conceptual y relato secuencial: la adaptación de *Alicia en el País de las Maravillas*», en *Lenguajes gráfico-narrativos: especificidades, intermedialidades y teorías gráficas*, ed. José Manuel Trabado Cabado, Gijón, Trea, 2021, pp. 325-341.

Vilches, Gerardo, «David Rubín: "Podría haber hecho *El fuego* para el mercado americano, pero hay que generar industria en España»», elDiario.es, 22 de noviembre de 2022. https://www.eldiario.es/cultura/comics/david-rubin-haber-hecho-fuego-mercado-americano-hay-generar-industria-espana_128_9734133.html