

Las adaptaciones de *Tirant lo Blanc* al cómic

The Comic Book Adaptations of *Tirant lo Blanc*

Santiago Tena Medialdea

(Universidad Católica de Valencia «San Vicente Mártir»)

RESUMEN

El presente artículo recoge información sobre las diferentes adaptaciones de *Tirant lo Blanc* al cómic que se han publicado hasta la fecha, aportando un análisis de las mismas enfocado principalmente a establecer el modo en cada una de ellas se relaciona con la fuente original: la novela. Al mismo tiempo se realiza una aproximación a las diferentes poéticas visuales y a las características de edición que ofrecen dichas reescrituras. El estudio no pretende entrar en valoraciones sobre la pertinencia o no pertinencia de las adaptaciones de los clásicos literarios al cómic, ni tampoco calibrar o establecer cuáles serían sus posibles intereses didácticos, sino indagar hasta qué punto el recorrido intermedial tebeístico de *Tirant lo Blanc* ha podido contribuir al lugar que ocupa la obra de Martorell dentro del imaginario colectivo de la actual sociedad globalizada.

PALABRAS CLAVE

Tirant lo Blanc, adaptaciones literarias, cómic.

ABSTRACT

The present article gathers information about the different adaptations to comics of *Tirant lo Blanc* that have been published to date, carrying out their analysis. This analysis is focused on establishing the way in which each one of them is related to the source, while making an approach to the different visual poetics and the editing characteristics that these rewritings offer. This study does not intend to analyze the relevance of the comic adaptations of the literary classics, nor to establish what their didactic interests are, but to explore until what extent the intermediate comic path of *Tirant lo Blanc* has been able to contribute to place Martorell's work within the collective imagination of the current globalized society.

KEYWORDS

Tirant lo Blanc, literary adaptations, comic.

Recibido: 01/09/2020

Aceptado: 07/11/2020

Al referirse al recorrido intermitente que ha tenido *Tirant lo Blanc* [*TB*, en adelante] desde su primera edición de 1490, y entendiendo que la recuperación de la obra que arranca con la *Re-naixença* es la que todavía llega hasta nuestros días, recordaba Escartí (2005) que desde los años 80 del pasado siglo hasta el momento actual la novela de Joanot Martorell se ha convertido en «materia editable» dentro de los territorios catalanoparlantes. Este hecho ha generado todo tipo de publicaciones en los más variados formatos, a la vez que ha hecho proliferar, discretamente, variadas adaptaciones a otros medios. A pesar de esto, el ciclo adaptativo intermedial de *TB* parece no haber contribuido lo suficiente a la hora de situarlo dentro de ese imaginario colectivo globalizado, en tanto que:

por pertenecer a una cultura convertida con el paso de los siglos en minoritaria, no ocupa el lugar que le corresponde entre las grandes obras literarias de la humanidad. Si *Tirant* hubiese sido una invención anglosajona, todo el mundo la conocería: lo habríamos visto todos, decenas de veces, en el cine (Escartí, 2005: xxv)¹.

Escartí apunta aquí, refiriéndose al medio cinematográfico, al valor que adquieren las adaptaciones dentro de los contextos de masas a la hora de introducir una creación literaria dentro del imaginario colectivo de una sociedad globalizada, contribuyendo a lo que Gil denomina «el paisaje globalizado del relato de masas [novela, cine, cómic y videojuego]» (2012: 74). En efecto, al analizar los recorridos intermediales de los fenómenos culturales hispánicos, constata que *TB* no tiene presencia alguna en dicho paisaje:

sólo la tradición fuerte y central de dicho intersistema cultural, la española, está en condiciones de comenzar a participar de un modo activo, aunque todavía incipiente, en la citada globalización narrativa; dejando, hasta donde conocemos, a las culturas lusófona, gallego, vasco o catalanoparlantes en una posición periférica y sin ningún ejemplo significativo hasta el momento de presencia en los repertorios intermediales de las narrativas de masas (Gil, 2008: 85).

Aparte de la versión cinematográfica de *TB* existente hasta el momento, son las adaptaciones al cómic las únicas que permiten establecer un recorrido intermedial dentro de los relatos de masas, pese a que éste, atendiendo al estudio de Gil, no haya logrado situar la obra de Martorell dentro de ese imaginario colectivo de una sociedad globalizada. Establecer hasta qué punto las

1. Un primer intento de llevar *TB* al cine consistió en un largometraje de dibujos animados, destinado a un público infantil, que pretendía abarcar la totalidad de la novela, y que fue promovido por la productora andaluza Zigzag, la cual se puso en contacto con la productora vasca Lotura films, la valenciana Black María y la catalana Createl, con el fin de aunar esfuerzos y lograr el apoyo de diferentes televisiones autonómicas para llevar a cabo el proyecto (El País, 2004). El segundo intento fallido de llevar *TB* a la gran pantalla fue otro largometraje de dibujos animados, «del que se hizo un promo y se presentó en el festival de Sitges 1997» (Filmin, 2008) y que estuvo a cargo de Francesc Xavier Capell, un director de serie Z considerado «el cineasta català més pulp» por la Societat Catalana de Ciència-Ficció i Fantasia (SCCF, 1998), el cual afirmó en su momento haber realizado alguna prueba piloto del mismo. La única adaptación cinematográfica de *TB* que logró estrenarse es *Tirante el Blanco* (Aranda, 2005), que supuso un relativo –para algunos rotundo– fracaso de crítica y público. La película reduce su trama a determinados episodios que acontecen en el Imperio Griego, dejando en un segundo plano el carácter militar que tanta presencia tiene en la novela, y situando los escarceos amorosos y eróticos de sus protagonistas como eje principal de la trama. En este sentido, si Hauf (Obiol, 1991: 83) definía al personaje de Tirant como un Rambo del siglo xv, pero matizando que este último había perdido la presencia de Eros, se podría afirmar que el Tirant de Aranda habría perdido la presencia de Ares.

características de estas adaptaciones al cómic han podido contribuir a este hecho, con el fin de plantear nuevas vías de trabajo, es el objetivo principal de este estudio.

Adaptar un clásico literario al cómic

Entender el hipertexto resultante de una adaptación como un producto artístico nuevo es algo que el cine ha tenido asumido desde sus inicios, nutriéndose constantemente de la literatura a la hora de generar un gran porcentaje de sus producciones, bien sea con fines artísticos o comerciales. En referencia a las adaptaciones de textos literarios al cine, Vanderbecke comparaba a los adaptadores con los saqueadores de tumbas, en tanto que estos últimos toman aquello que les interesa de las reliquias que han encontrado, mientras que desechan el resto: «adapters, in other words, if they are at all good, are raiders, they don't copy, they steal what they want and leave the rest» (*apud* Abbot, 2002: 105). Hutcheon (2006) se expresa en términos parecidos, entendiéndolo como un proceso de salvamento que deriva en una posterior interpretación enfocada a la creación de algo nuevo. En esta misma línea, Leitch entiende la adaptación como una pintura que invita a *mirar en* ella la fuente, y no como una ventana que permite mirar *a través de* ella: «But texts themselves are assumed to be not windows but paintings that invite readers to look at or into them than *through* them» (2003: 166). Esta concepción de la adaptación cinematográfica como un producto independiente de la fuente es indispensable para lograr su adecuación al nuevo medio narrativo en que se desarrolla, así como al nuevo contexto socio-cultural, en el caso de los clásicos literarios, y es aplicable al caso de las adaptaciones al cómic.

Sin embargo, el cómic, debido a su identificación con el lector infantil y juvenil, ha propiciado desde sus orígenes una tendencia dominante a realizar adaptaciones de voluntad didáctica, lo que ha dado pie a que hayan prevalecido aquellas visiones que «tan sólo concederían al nuevo medio el papel subalterno de fomentar la iniciación a la lectura» o aquellas caracterizadas «por la búsqueda del capital simbólico y el prestigio que podía acarrearle [al cómic] la adopción del repertorio literario como vía de acceso a la alta cultura» (Gil, 2012: 196). García (2010) añade que este interés didáctico en el uso del cómic no contribuyó a la aceptación del medio como fuente generadora de cultura. En esta misma línea se expresa Baile (2012), quien además incide en las consecuencias derivadas de estos planteamientos adaptativos, apuntando que a menudo el resultado deviene en un cómic de poca calidad. En definitiva, este tipo de adaptaciones suponen un resumen argumental de la fuente y su lector implícito es infantil o juvenil.

Es a partir de los años 70, con la aparición del *cómic underground*, cuando se aleja progresivamente la perspectiva negativa o reduccionista respecto al tebeo y se abren nuevas miradas respecto al medio y, por lo tanto, también en lo referente a las adaptaciones de textos literarios. A este respecto, la aparición del concepto de *cómic de autor* –que se materializa a través de las estrategias editoriales derivadas del concepto vigente de *novela gráfica* (Barrero, 2008; Gómez, 2013; Gutiérrez, 2015)– propicia la proliferación de tebeos del segundo tipo, es decir, la de aquellos que sin perder de vista el hipotexto, tienen en cuenta las capacidades propias del arte secuencial, siendo al mismo tiempo un reflejo de las características artísticas del autor que las genera. En este sentido, ha de entenderse la adaptación como la materialización de una de las infinitas interpretaciones que pueden existir respecto a un texto literario, y no ha de olvidarse que «el proceso de lectura es selectivo y que el texto potencial es infinitamente más rico que sus concreciones individuales» (Iser, 1990: 39).

Dentro de la poca literatura crítica especializada en las adaptaciones de textos literarios al cómic, Gutiérrez (2015) plantea un modelo a partir de la teoría de adaptación del cine, en el que el hipertexto funciona como obra artística propia, al mismo tiempo que permite ver, a través de él, el hipotexto del que deriva. De este hipotexto se conserva su *espíritu* y se adecúan los contenidos a las cualidades mediales del cómic –así como a la mirada del adaptador como lector implícito de la fuente– y a las necesidades del contexto socio-cultural al que se dirige la adaptación².

Seguiremos aquí este planteamiento como punto de partida para tratar de fijar un enfoque que no acerque a las adaptaciones al cómic de *TB* realizadas hasta el momento, clarificando el panorama y permitiendo llevar a cabo una clasificación de las mismas, estableciendo así sus características adaptativas y estéticas. Para ello se abordan cuatro aspectos de cada una de las adaptaciones: 1) las características técnicas (autores, editorial, fecha de publicación, número páginas); 2) el lector al que se dirige la adaptación; 3) la fidelidad de la adaptación a la fuente en cuanto a la concentración de sus *núcleos*; y 4) un análisis aproximativo sobre cuáles son las características propias de la narratología del cómic que dan pie a dicha condensación o concentración³.

Si bien las adaptaciones al cómic de *TB* comienzan a florecer a partir de los años 80, comprobaremos que hemos de remontarnos a principios de los años 70 para encontrar la primera aproximación a la novela en un medio tebeístico. En total se han llevado a cabo cuatro adaptaciones que abarcan la totalidad de la novela: dos que limitan su adaptación a la parte central, la que transcurre en el Imperio Griego, una que se ocupa de la historia de Guillem de Varoic y otra que desarrolla las acciones de Tirant en Inglaterra. No obstante, se han incluido en este estudio otros dos cómics que, aun no tratándose de adaptaciones, mantienen una relación directa con la obra de Martorell, en tanto que cuentan con la presencia de Tirant como personaje en sus páginas. Siguiendo esta lógica, dividiremos nuestro estudio en tres apartados, atendiendo de manera separada a aquellas adaptaciones que abarcan la fuente en su conjunto, aquellas otras que lo hacen parcialmente y, por último, a aquellos tebeos que, no siendo adaptaciones de *TB*, mantienen algún tipo de relación con la obra.

Adaptaciones completas

La primera de las adaptaciones de la novela de Martorell, que abarcó la totalidad de la obra, en un evidente esfuerzo de condensación (128 páginas), fue la de Andreu Martín (texto) y Jaume Marzal-Canós (ilustraciones). La rotulación y el color estuvieron a cargo de Marta Cardona. Publicada en 1982, dentro de la colección *Imatge i color*, dirigida por Jordi Bayona, en un principio esta adaptación se editó en cuatro volúmenes de 32 páginas cada uno, que finalmente se recopilaron en un único volumen, con un prólogo de M.^a Aurèlia Capmany, autora a su vez de una de las primeras versiones de Tirant para la escena teatral⁴.

2. Gutiérrez toma el ambiguo término de «espíritu» de McFarlane (1996), para referirse a aquello que en una adaptación debe permanecer fiel a la fuente en el caso de que se pretenda generar un hipertexto que permita conservar un cierto grado de fidelidad a la misma.

3. Se utiliza aquí el concepto de «función cardinal» (*núcleo*), según Barthes (1977: 76-77), en el sentido de unidad de narración del relato que «abra (o mantenga o cierre) una alternativa consecuente para la continuación de una historia». Para Barthes, el *núcleo* es una unidad narrativa esencial, en tanto que «no es posible suprimir un núcleo sin alterar la historia», lo que para el caso de las adaptaciones resulta un factor a tener en consideración.

4. En marzo de 2019, la editorial Bruguera (Ediciones B), perteneciente ahora al grupo editorial Penguin Random House, reedita en un único volumen esta adaptación de Martín y Marzal-Canós.

Esta adaptación se vale de las diferentes cualidades del cómic, aprovechando su facultad multimodal con el fin de condensar al máximo la información tomada de la fuente y dotar de ritmo propio al sumario que se está narrando. Por ejemplo, encontramos algunas páginas en las que el guión abandona momentáneamente su enfoque sinóptico para recrearse con mayor detalle en una escena de acción, adaptando un mayor número de las funciones que aparecen en la escena del hipotexto (Fig. 1). El guión de Martín, aunque desarrolla en determinadas ocasiones algunas de las escenas más significativas de la obra, elimina la mayoría de los núcleos de la misma, adaptando únicamente aquellos que son imprescindibles para poder seguir el argumento general del relato, lo que convierte esta adaptación prácticamente en una sinopsis ilustrada de las acciones en aquellas ocasiones en que la función principal alcanza una mayor relevancia argumental (por ejemplo, el encuentro entre Tirant y Carmesina). Esta inclinación sinóptica obliga al continuado uso de didascalias en las que se inserta la voz de un narrador omnisciente que permite un claro seguimiento, aunque sea de manera superficial, del argumento general de *TB*. Un caso significativo, en ese sentido, lo encontramos cuando vemos condensados en dos páginas todos los capítulos referentes a las últimas acciones caballerescas de Guillem de Varoic y su explicación a Tirant del *Arbre de batailles* (Fig. 2). Con el fin de adaptarse a las cualidades mediales del cómic y economizar espacio y tiempo, además de la eliminación de numerosas funciones, se ha alterado el orden cronológico de los acontecimientos contenidos en la fuente, superponiendo dos relatos en un mismo espacio-tiempo. De esta manera, si bien se logra de manera eficaz mostrar una visión a modo de sinopsis de la parte correspondiente a *TB*, quedan excluidos numerosos núcleos del relato de la fuente. Ello impide profundizar en determinados aspectos característicos de la novela (por ejemplo, la minuciosa descripción de las estrategias militares que propone pormenorizadamente Martorell) y en las relaciones que se establecen entre los personajes. Así, en esta ocasión, desaparece por completo la relación entre el conde y su esposa, así como todo lo relacionado con las inquietudes personales del primero.

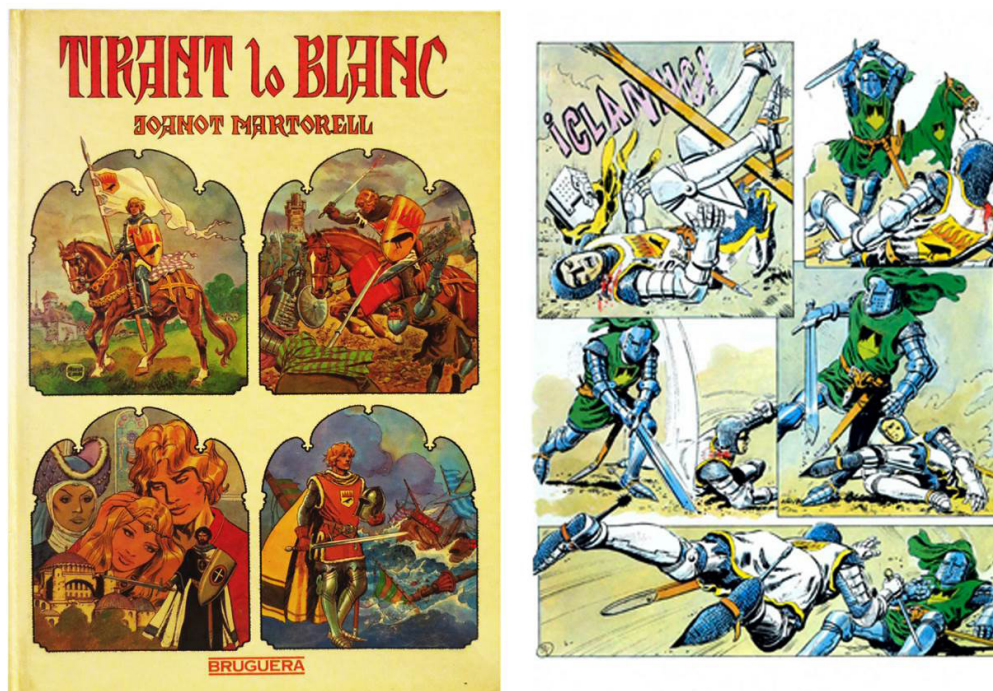


Fig. 1. Portada y página de la 1ª ed. de la adaptación de Martín y Marzal-Canós (1982).

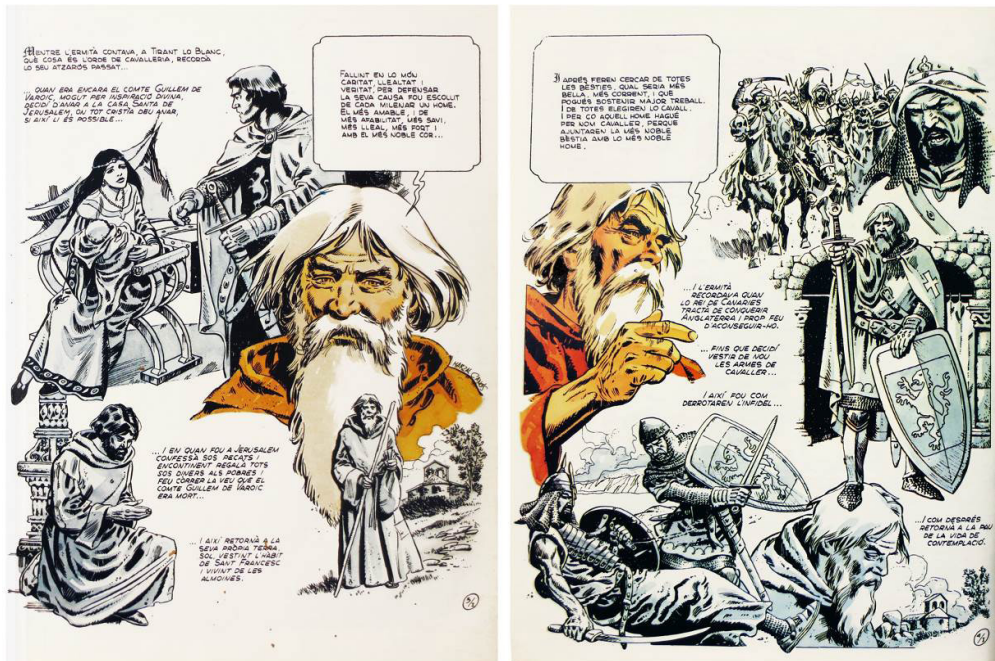


Fig. 2. Páginas de la 1ª ed. de la adaptación de Martín y Marzal-Canós (1982).

La segunda de las adaptaciones que abarcan el conjunto de la obra (Fig. 3), que nació como un proyecto de Edicions 3i4, fue la de Jaume Fuster y Sento Llobell (1991), que en principio consistió en una colección de 20 cuadernos grapados de 12 páginas (interiores más cubiertas), que se obsequiaban a modo de fascículos con el semanario *El Temps*⁵. Posteriormente, la colección, con un total de 160 páginas, se editó en cuatro volúmenes (de 40 páginas cada uno) entre 1992 y 1998. Se trata de una versión destinada a un público infantil que condensa considerablemente el relato de la fuente original y que recurre, al igual que en el caso anterior, al continuado recurso de las didascalias para introducir un narrador omnisciente. Este enfoque obliga a Fuster a simplificar la profundidad psicológica de sus personajes, lo que dota al producto resultante de un tono naïf que contrasta, sin embargo, con determinados aspectos de la fuente propios de un destinatario adulto que no han sido eliminados de la adaptación, como es la presencia de la violencia explícita o un sugerente erotismo.

El guión de Fuster altera en ocasiones el desarrollo cronológico de la historia, modifica en otras tantas la voz del narrador, y altera o elimina determinados núcleos, así como la mayoría de las funciones catalíticas, de manera que los recursos y los contenidos del relato de Martorell se ven a menudo mermados. Por ejemplo, asistimos a una importante alteración respecto a la obra de Martorell, cuando el ermitaño relata a Tirant sus aventuras, desvelando de esta manera su condición de caballero, al convertirse en narrador diegético de una parte de la historia que en la fuente está narrada de modo extradiegético (Fig. 3).

El dibujo realizado por Sento para esta ocasión se englobaba dentro del movimiento de la «línea clara», heredero de Hergé, que dio lugar durante los años 80 y 90 a la llamada «nueva escuela valenciana». A este respecto, el diseño de las portadas de los cuatro volúmenes citados

5. Jaume Fuster fue un escritor barcelonés destacado por sus novelas de género negro, que desarrolló una intensa labor como defensor de la literatura catalana desde los años 70. Así mismo, Andreu Martín ha escrito también novela negra, además de guiones de cómic.

evoca sin duda, a modo de homenaje, los álbumes de *Tintín* (Fig. 3). No obstante, frente a lo que podría denominarse como una «línea clara clásica» –la del propio Hergé–, autores como Sento, en cuyo trabajo se aprecia la influencia de Micharmut, acusaron un cierto manierismo en sus producciones, ejecutando un dibujo que estilizaba sus figuras acercándose a un alto nivel de «iconicidad pictórica» –según la terminología de McCloud (2012)–, lo que en ocasiones sacrifica la funcionalidad narrativa de la imagen en pro de la búsqueda de un estilo experimental de voluntad esteticista. Por otro lado, Sento se vale en ocasiones de determinados anacronismos que parecen buscar la complicidad del lector contemporáneo, como cuando representa a la princesa Ricomana con unas gafas y un peinado que recuerdan a una estética propia de la moda de los años 80, o al rey de Túnez vestido con un atuendo militar propio del siglo XX (Fig. 4).



Fig. 3. Portada y página de uno de los cuatro volúmenes de la adaptación realizada por Fuster y Llobell (1992).

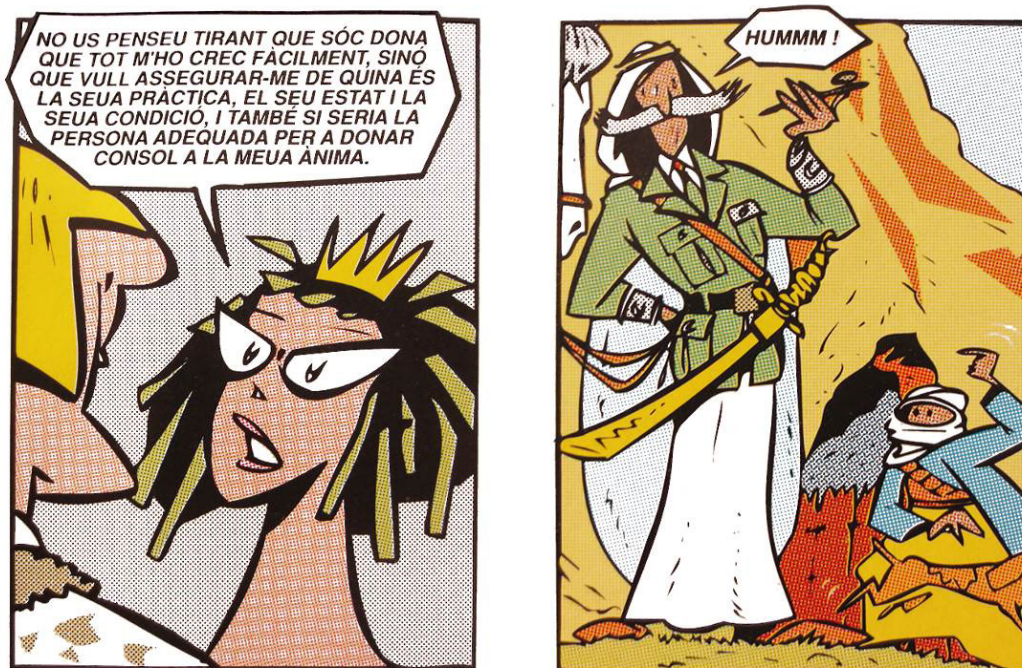


Fig. 4. Ejemplos de anacronismos pertenecientes a la adaptación de Fuster y Llobell (1991).

La tercera de las adaptaciones que abarcan la totalidad de la novela es la que editó la Conselleria d'Educació i Cultura del Ayuntamiento de Valencia en 1995, con guión de Amparo Cabanes y dibujos de Enric Calvo i Dolz. El texto se acoge a las normas secesionistas que imponía por aquel entonces la política lingüística y cultural de la Real Academia de la Cultura Valenciana (RACV), caracterizadas por defender la independencia del valenciano respecto al catalán. En la contraportada del cómic puede leerse una declaración de principios a este respecto: «Joanot Martorell, cavaller de llengua i nació valenciana». También en la portada se aprecia esta reivindicación identitaria, en el elemento ornamental que acompaña a la primera letra del autor de *TB* (Fig. 5).

El guión de este cómic, que al igual que los anteriores supone un sumario ilustrado, condensa el relato contenido en la fuente en tan sólo 50 páginas, lo que conduce a una exclusión todavía mayor de sus núcleos. En este sentido, si bien continúa ofreciendo un recorrido superficial por el contenido de *TB*, priva al lector, sin embargo, de gran cantidad de episodios que son de relevancia y que merman el sentido de las relaciones que se dan entre sus personajes, así como la complejidad psicológica de los mismos. De esta manera, por ejemplo, no existe relación alguna entre el conde Guillem de Varoic y su esposa (sólo aparece en una viñeta) y Tirant tampoco comete, por celos infundados, el asesinato del jardinero Lauseta antes de naufragar en las costas de África. Si bien es cierto que la ausencia de estas funciones no impide el seguimiento de la historia, es evidente que empobrece considerablemente el contenido psicológico de los personajes, ofrece una trama mucho más simple y altera ocasionalmente el sentido de las acciones.

El dibujo de Calvo se halla próximo a la figuración de voluntad realista de la versión de Marzal-Canós, aunque no alcanza la calidad de éste, ni en el naturalismo de sus personajes, ni en el uso de las cualidades mediales, las cuales se reducen a una secuenciación continuada de escenas y acciones, a través de una concatenación clásica de viñetas en que la imagen se encuentra en todo

momento al servicio de un guión concebido, debido a su condición de sumario ilustrado, de manera eminentemente literaria.

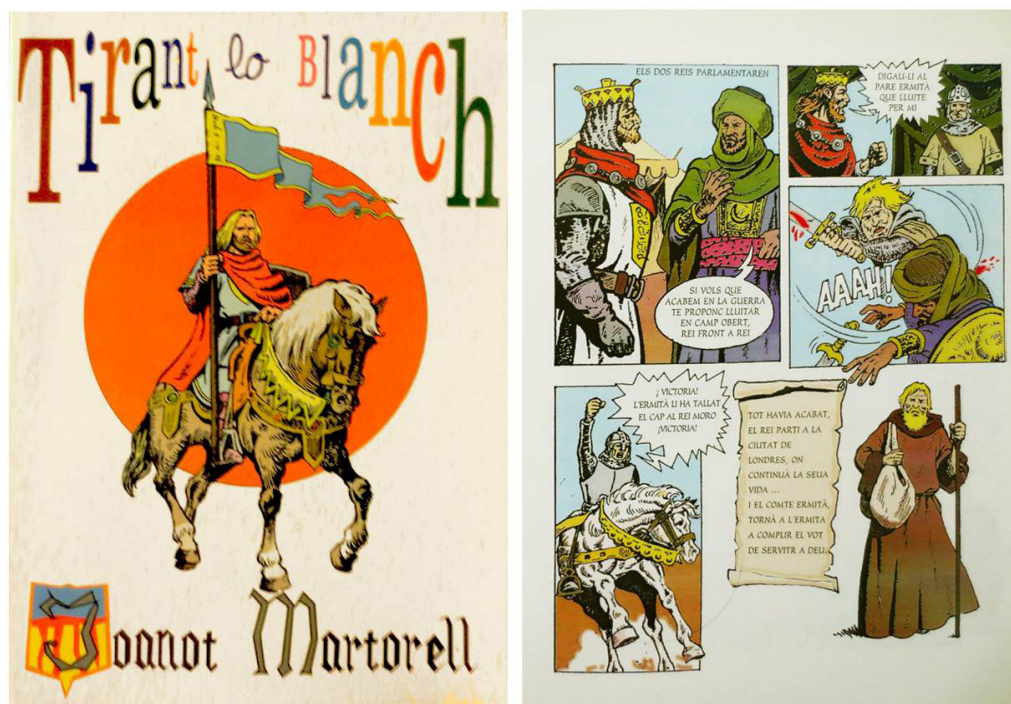


Fig. 5. Adaptación de Cabanes y Calvo i Dolz (1995).

Dentro de este grupo, la última de las adaptaciones aparecidas hasta la fecha consiste en un único volumen de la editorial Camacuc con guión, dibujos y color de Jaume Huguet (Fig. 6)⁶. Es de todas ellas la que elimina un mayor número de núcleos, incrementándose considerablemente esa condición de sumario ilustrado apuntado en los casos anteriormente descritos. Aunque cuenta con 84 páginas –un número mayor que el que posee la versión de Cabanes y Calvo–, el texto, sin embargo, no es abundante, debido a un uso limitado de las didascalias y la disposición de una media de 6 viñetas en cada página, algunas de ellas totalmente mudas. Por otro lado, también encontramos páginas de viñeta única, incluso alguna página doble. Todo ello impide, consecuentemente, el logro de una condensación suficiente del contenido de la fuente, de la que quedan eliminados muchos de los episodios significativos, lo que hace en muchas ocasiones imposible el seguimiento de la trama. A este respecto, destaca la eliminación de todo el episodio en el que la Viuda Reposada hace creer a Tirant que Carmesina mantiene relaciones con el moro Lauset, obviando el hecho de que en este pasaje se hallan núcleos de gran importancia que afectarán al devenir psicológico del protagonista: al no haber engaño, no hay celos, ni tampoco asesinato por parte de Tirant y, consecuentemente, no se da el sentimiento de culpa, ni la traición de Tirant a los ideales de la caballería impuestos por el ideario de Ramon Llull al principio de la novela.

6. La editorial Camacuc surge en 1985, de la mano de un grupo de profesionales de la enseñanza concienciados con la cultura y la enseñanza en valenciano, en este caso, representando una posición opuesta a la de la RACV que sigue la normativa de la Acadèmia Valenciana de la Llengua, entendiendo que el catalán y el valenciano son una única lengua con características dialectales diferentes.

La parte visual de esta adaptación se genera mediante texturas aplicadas digitalmente, generando un tipo de figuración que potencia el nivel de plasticidad de sus páginas, evidenciando una predisposición pictórica en cuanto a la concepción de las imágenes. En el caso de Huguet, tanto la poética visual utilizada, como la narración textual, parecen estar destinados de manera aún más evidente que en los casos anteriores a un público infantil y, sin embargo, la presencia de la violencia adquiere un gran protagonismo, sobre todo con la inclusión de abundante sangre en las escenas de combate (Fig. 6). Lo mismo ocurre con los aspectos eróticos, que son mostrados de manera explícita, lo que contrasta con el tono infantil apuntado (Huguet, 2008, 63, 96-70).



Fig. 6. Portada y página de muestra de la adaptación de Huguet (2006).

Adaptaciones parciales

La primera de las adaptaciones de la obra de Martorell al cómic es la que llevó a cabo Jordi Bulbena en 1972 (Fig. 7), habiendo sido publicada inicialmente de manera episódica en la revista *Cavall Fort* (números 230 al 255). Casi dos décadas después, con motivo del quinientos aniversario de la primera publicación del *Tirant lo Blanc*, la totalidad de este cómic (48 páginas) fue publicado en un único volumen por la misma editorial. En el prólogo a esta edición, Albert Jané, se refería a esta adaptación como una obra basada en un fragmento del *Tirant lo Blanc* que conserva el frescor propio de ser una obra de juventud de su autor, del cual afirmaba que

la seva extraordinària habilitat tècnica es conjuga amb un estil molt personal, molt directe i expressiu, sovint marcadament irònic, a vegades fins i tot grotesc –la influència teatral hi

és ben evident—, amb nombroses al·lusions i referències d'índole molt diversa [...] que no sempre es descobreixen en una primera lectura (Bulbena, 1990, s.p.).



Fig. 7. Portada y página de muestra de la adaptación de Bulbena (1972).

Se observa que Jané incide en el carácter referencial de la adaptación de Bulbena, lo que dota a esta de esa característica consistente en el recurso a la cita que también existe en la fuente. Al igual que hace Martorell en repetidas ocasiones, este dibujante inserta citas provenientes del imaginario de la historia del arte sin hacer mención alguna a sus fuentes, creando un acusado contraste entre el estilo original de cada una de éstas y su particular figuración, que se halla a menudo constreñida por el abundante texto utilizado en el conjunto de unas abigarradas páginas (Fig. 8).

En realidad, Bulbena no está adaptando el *Tirant*, sino que cuenta la historia de un personaje que se apasiona leyendo un fragmento del mismo, la sección que contiene las acciones que transcurren en el Imperio Griego. Para ello, Bulbena se vale del contraste entre la utilización del blanco y negro para representar el tiempo y el espacio de dicho lector, y el color para plasmar el correspondiente al relato de *TB* (Fig. 7). De esta manera, Bulbena, aunque altera u omite núcleos de la fuente en numerosas ocasiones, participa y asume el juego metaliterario hipertextual que se produce a lo largo del *TB*, llegando a incluir la adaptación propiamente dicha, a modo de muñeca rusa, dentro de un nuevo relato inventado por Bulbena.

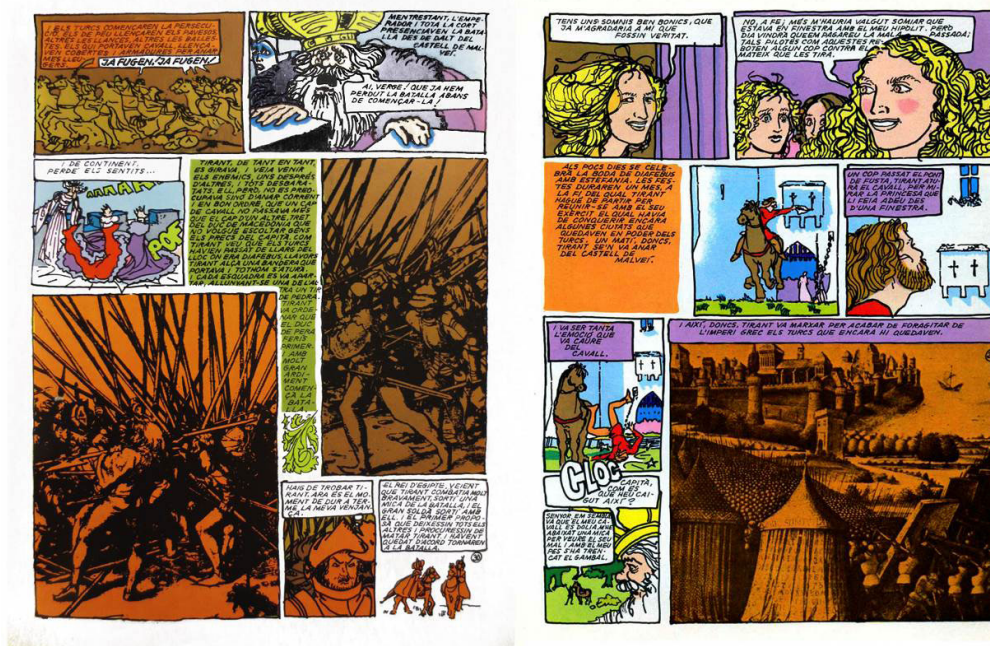


Fig. 8. Ejemplos del uso de referencias pictóricas en la adaptación de Bulbena (1972).

El personaje creado por Bulbena deviene así en un adaptador dentro de la ficción, en el sentido en que el lector del cómic percibe la historia según este personaje la va leyendo. En un momento dado, quedando la historia interrumpida, éste se queda ansioso por conocer el final y, como el libro está incompleto (le faltan hojas), otro personaje le relatará el trágico final de Tirant. Con este sencillo pero eficaz recurso Bulbena resuelve en una única página todo el final de la obra y participa nuevamente del estilo narrativo de Martorell, en este caso en lo que se refiere al uso de diferentes narradores diegéticos en el transcurso de la narración.

La adaptación al cómic más reciente publicada hasta la fecha es la que llevó a cabo Miguel Portos en 2008 para Ediciones SM, con el título de *Tirante el Blanco* y escrita en castellano (Fig. 9), centrada de nuevo en la parte del relato que transcurre en Constantinopla y eliminando numerosos episodios (la parte africana, aunque tiene presencia por alusiones, queda suprimida mediante una elipsis). Al final, la historia queda interrumpida con la vuelta de Tirant de África y la salvación de Constantinopla, junto con el final feliz de la historia de amor entre Tirant y Carmesina, que concluye con el anuncio de su boda. La página final, que se limita a una viñeta a modo de plano general cinematográfico del palacio del emperador griego, contiene dos párrafos pertenecientes a un narrador extradiegético, que informa de la celebración de la boda, de las futuras incursiones de Tirant en territorio griego para expulsar a los turcos y del hecho de que Tirant tendrá un trágico final, aunque no se desvelan las características del mismo.

La figuración de Portos, quien se considera admirador de Tezuka, se adscribe a los preceptos básicos de la línea clara heredera de Hergé y denota la influencia de artistas de vanguardia como Cris Ware o Max (FeR, 2007). El resultado es un dibujo limpio y sencillo, con un uso del color en el que dominan las tintas planas, dotando de claridad visual a un cómic cuyo planteamiento responde a la voluntad educativa de la editorial que lo propicia. Las características propias de un tebeo infantil de esta adaptación contrastan en ocasiones, al igual que ocurría en casos anterior-

res, con el contenido violento y erótico de algunas de sus viñetas, si bien en este caso de forma más moderada. Ya en la portada nos encontramos con esa contradicción entre el uso de una figuración concebida para el público infantil y los indicios de que el interior del cómic contiene un relato para adultos, en el que las relaciones amorosas y la violencia sostienen la base argumental (Fig.9).

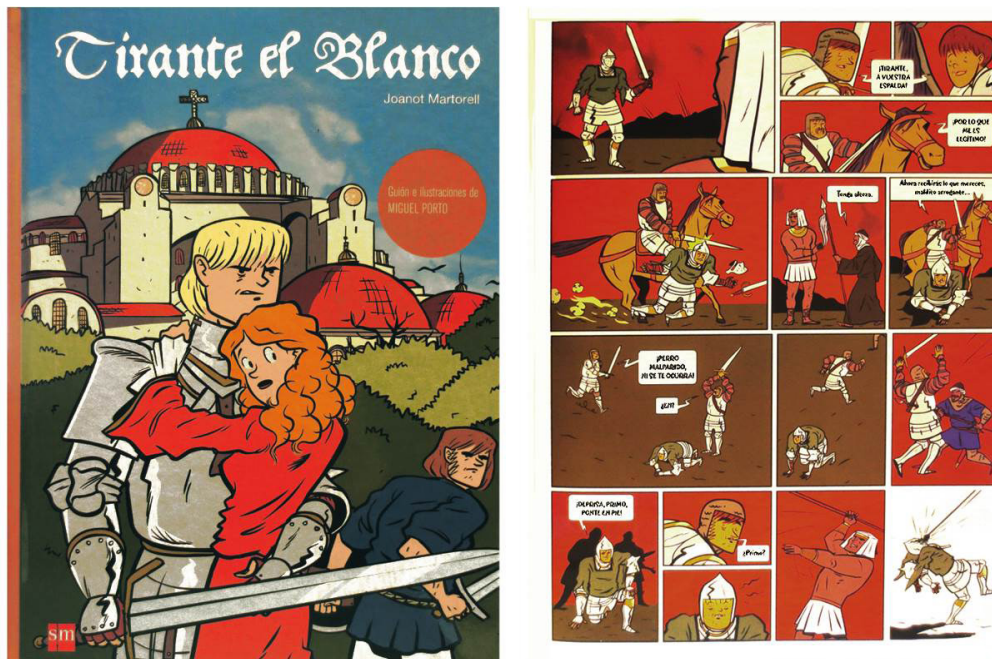


Fig. 9. Portada y página de muestra de la adaptación de Portos (2008).

Hemos dejado para el final la adaptación propia realizada entre 2004 y 2006, fruto de una iniciativa personal, y que fue publicada por la desaparecida editorial valenciana Ruzafa Show en noviembre de 2007 (Fig. 10). En ella se abordó la reescritura de la primera parte de los capítulos ingleses de la novela, es decir, la narración de las aventuras de Guillem de Varoic y el encuentro de éste con Tirant.



Fig. 10. Adaptación de Tena (2007).

Este cómic, titulado *El rei ermità* (*El rey ermitaño* en la versión en castellano), pretendía ser el primero de una colección de álbumes cuyo conjunto abarcaría la totalidad de la novela, proyecto que quedó frustrado por falta de financiación. A lo largo de sus 52 páginas se adaptan los primeros cuarenta capítulos de *TB*, conservándose de manera rigurosa y lineal sus núcleos, que dan pie tanto a un seguimiento del relato original como al intento de captación de la evolución más íntima de los quehaceres y cábalas de los personajes (Tena, 2017). Esta traslación minuciosa obliga a alejarse del carácter sinóptico de las adaptaciones precedentes, dando lugar a un cómic que, condensando una menor parte del texto original de la fuente, contiene un número proporcionalmente mayor de viñetas y de páginas. En ella se narran gráficamente las acciones llevadas a cabo por Guillem de Varoic, que se erige como protagonista del cómic, desarrollando tanto sus principales aventuras, como sus inquietudes caballerescas, tratando de destacar las relaciones que establece con el resto de personajes, en especial con su mujer y con Tirant. Todo ello permite ir configurando un retrato psicológico complejo de Varoic como protagonista, convertido en el paradigma del caballero excelente que instruirá en el arte militar a Tirant en la última parte del cómic.

El proyecto del cómic derivó en la elaboración de una tesis doctoral (Tena, 2017). A efectos de la misma, se concluyó la adaptación de todos los capítulos ingleses, dando lugar, como parte de esta investigación, a un nuevo álbum de 102 páginas titulado *Un año de juegos*, que se ocupa del segundo encuentro de Tirant con el ermitaño y del relato de todo lo acontecido durante las fiestas celebradas en Londres. Asimismo, durante la realización de la tesis, el cómic *El rey ermitaño* fue modificado en determinados aspectos referidos a la poética visual, ampliándose hasta alcanzar un total de 77 páginas. En la investigación de la tesis se profundizó en los estudios críticos sobre la obra y se incidió en aquellas de sus características que pudiesen favorecer una adaptación dentro

del contexto de la hipermodernidad, constatándose determinados paralelismos entre *TB* y aquellos productos culturales posmodernos que Calabrese (1984) denominó «neobarrocos». Para Calabrese estos productos comparten una estética fundamentada, entre varios factores, en el uso de la cita a la hora de conformar sus discursos narrativos, lo que evidencia su condición de estar al límite de su sistema cultural, alejados de lo que se considera «clásico» dentro del mismo. A este respecto, Hauf ya había constatado la importancia de las diversas fuentes de las que se vale Martorell para construir su discurso:

Va retallar, ensamblar i reaprofitar els textos aliens a l'hora de donar forma al genial tren-cacloques o puzzle que representa la seva gegantesca i genial nova construcció, ornada amb columnes, dintells, relleus, estàtues, capitells i tota classe d'ornaments, manllevats a la tradició clàssica que tenia al seu abast, i a la qual, anava donant nou sentit i unes noves funcions (...). [Es tracta d'una] vasta obra d'aprofitament lingüístic i de la bellesa formal i conceptual d'altres obres posades al servei d'un nou text i d'un nou context. Martorell va operar, amb total naturalitat i amb una evident genialitat, una de les més conscients i sistemàtiques operacions de razzia o rapinya intel·lectual de les quals tinc notícia fora dels textos religiosos, on la tècnica era proverbial (Hauf, 2005: 5).

Esta característica referencial presente en *TB*, que puede sugerir un *modus operandi* de carácter de centón acumulativo, dota a la obra, en cambio, de una voluntad irónica que permite superar incluso, para Hauf, la más prudente o contenida que hallaremos en el *Quijote*:

hay en el libro una acumulación de descripciones picantes, algunas obscenas si no fuesen cómicas, de frases y comparaciones religiosas puestas en evidencia en las notas de mi reciente edición, que superan incluso la irónica irreverencia poserasmista, y son prueba de un espíritu carnavalesco casi prerrabelaisiano, que desborda por completo la prudentísima discreción cervantina (Hauf, 2007: 2).

Insistiendo en el factor irónico, resulta obligado abarcar la obra en su conjunto y no de manera sesgada, por lo que la propuesta de adaptación que se plantea en la tesis (Tena, 2007) incluye la totalidad de *TB*. Alemany (1997), a la hora de contraponer el uso de dos fuentes concretas en *TB* (el *Llibre de l'orde de cavalleria* y el episodio del caballero Spèrcius), apuntaba que es la manera en que Martorell hace uso de la cita lo que dota de originalidad a la novela, de manera que la parte doctrinal de la misma queda anulada a lo largo de su desarrollo. De esta manera, si atendiéramos por separado a los primeros capítulos de *TB* debería entenderse que estaríamos ante «una propuesta ideológica absolutamente arraigada en los principios más genuinos del universo medieval, que se concreta en el *revival* del añejo código caballeresco fijado dos centurias antes» (1997: 19). Sin embargo, al confrontar esta parte con el desenlace final (muerte de Tirant y triunfo del oportunista Hipòlit), entre éstas se genera un significativo contraste:

las fuentes de la primera parte del *Tirant*, consideradas en relación al conjunto macrotectual de la obra, experimentan una resemantización absolutamente original que, sin duda, contribuye decisivamente a definir un producto alternativo al arquetipo literario caballeresco conocido hasta entonces (1997: 19).

Este nuevo enfoque adaptativo de *TB*, fundamentado en su carácter irónico y en el recurso a la cita, viene motivado por el paralelismo que puede encontrarse entre el discurso de Martorell (entendido como el reflejo de una época de tránsito en la que decae el pensamiento medieval frente al renacentista) y nuestro presente (en el que el pensamiento posmoderno parece ser el tránsito entre la modernidad y algo que pueda estar por llegar). En este sentido, más que reconocer en *TB* rasgos propios de la novela moderna, tal y como sugerían autores como Alonso (1951) o Vargas Llosa (1969), aquí encontramos que el uso que se hace de las fuentes posibilita una posible lectura en clave posmoderna:

Es propio de los períodos alejandrinos y decadentes (...) razonar sobre los libros y no sobre la vida, escribir sobre los libros y no sobre las cosas, experimentar la vida de segunda mano sustituyendo su imagen con los productos de la imaginación, e imaginar frecuentemente con imágenes ajenas, de modo que no es la energía formativa, sino la superposición del topos, lo que forma la experiencia (Eco, 1984: 241).

Partiendo de estas consideraciones, se presenta una propuesta adaptativa que combine en sus planteamientos la fidelidad al relato mediante la condensación rigurosa de sus núcleos, al tiempo que conserva su carácter irónico y referencial. Para conseguir esto último, entendiendo que el lector actual, más allá de los especialistas en *TB*, no es capaz de detectar los referentes utilizados por Martorell, se propone hacer uso de los elementos visuales del cómic, introduciendo a través de esta diversidad de citas reconocibles para el lector implícito de la adaptación. Un ejemplo de ello se puede apreciar en el modo de condensar los núcleos en el momento en que el ermitaño instruye a Tirant en el arte de la caballería (Fig. 11). En este caso, se dilata el tiempo de apertura del libro que leen los personajes, con el fin de subrayar gráficamente el carácter intertextual de *TB*. Las páginas siguientes, concebidas a partir del *Breviculum* de uno de los principales discípulos de Lull (Le Myésier, 1322), muestran ejemplos del recurso a la cita contemporánea a través de la imagen, donde la convivencia de elementos diversos contribuye a evidenciar el carácter fragmentario y anti-histórico que se pretende transferir a esta reescritura. También se informa al lector contemporáneo de alguna de las fuentes de las que se sirve Martorell en *TB*, a través, por ejemplo, de la inclusión en el cómic de la figura de Ramon Lull, de quien plagió su *Llibre de l'orde de cavalleria* para proponer, en cambio, que tomaba lecciones del *Arbre de batailles* (Riquer, 1990; Hauf, 2005).



Fig. 11. Páginas de la nueva versión de *El rey ermitaño* (Tena, 2017).

Expansiones transfuncionales

Usamos aquí el término de *expansión transfuncional*, tomado de Gil (2012: 49), para referirnos a aquellas intermediaciones en las que existe un «anclaje nominal al universo architextual», a la vez que se da una «máxima autonomía argumental» respecto al mismo⁷. En referencia a la presencia de *TB* en el ámbito del cómic existen dos propuestas que cabe considerar en este sentido. La primera de ellas consiste en un tebeo con guión y dibujos de Joan Verdú publicado en 1984, en el contexto de la *I Setmana de les Lletres Valencianes*, que consiste en una biografía de Joanot Martorell, titulado *Joanot Martorell segons Tirant lo Blanc*.



Fig. 12. Comparativa entre la figuración aplicada por Joan Verdú (1984) para el diseño de *Tirant* y uno de los grabados que Manuel Boix realizó para la edición de Palacios (Martorell-Galba, 1978-1983).

En este caso, la expansión transfuncional respecto al universo del *Tirant* consistía en la inclusión de su personaje principal como narrador diegético del cómic de Verdú. Por otro lado, la figuración utilizada para representar al héroe de Martorell debía directamente de las ilustraciones de Manuel Boix realizadas entre 1978 y 1983 para una edición para coleccionistas del *Tirant lo Blanc* (Martorell-Galba, 1978-1983). A este respecto, si bien Verdú altera determinados aspectos de las ilustraciones de Boix, el motivo principal mantiene sus elementos definitorios básicos. Además, la didascalía con la que da comienzo una de las viñetas reproduce literalmente el título del grabado de Boix al que homenajea. Por otro lado, esta viñeta supone un claro ejemplo de la convivencia entre el mundo contemporáneo (el lenguaje del texto de los bocadillos o las alusiones a grupos musicales de los 80) y la recreación de la época en la que fue concebida la novela (Fig. 12). Esto evidencia que el contexto hipotextual del que se nutre este cómic abarca también, más allá de la fuente, otro tipo de producto artístico generado dentro de su recorrido intermedial, participando así de esa cualidad narrativa de *TB* fundamentada en el recurso a la cita. Por otro lado, pese a

7. Gil emplea el concepto de transfunción en lugar del de transescritura, siguiendo a Pardo García, entendiéndolo que esta aparece cuando la fuente funciona como «matriz o repositorio de historias o paradigmas narrativos circulando entre diferentes medios en los que se reelaboran» (2012: 100). Es decir, que en la transfunción «el motor hipotextual (...) no es un único texto sino un architexto» y hay que referirse a este como aquella intermediación a través de la cual se «construye una historia sustancialmente nueva, pero que mantiene con alguna de sus fuentes (...) el recuerdo de algún motivo, nombres de lugares o personajes, títulos, acciones o en general alusiones reconocibles y recurrentes, que establecen un cierto paralelismo con una determinada obra» (2012: 161-162).

no ser una adaptación de *TB*, esta expansión del universo de la novela participaría de un carácter antihistórico, propiciando que el pasado y el presente convivan en un mismo momento. En este sentido, Verdú hace aparecer a Tirant en los años 80 del pasado siglo, al tiempo que puebla de anacronismos su representación del mundo objetual del siglo xv (Fig. 13).



Fig. 13. Página de *Joanot Martorell segons Tirant lo Blanc* de Verdú (1984).

Un segundo caso de expansión transfuncional fue el que llevó a cabo Sento en 1991 (Fig. 14), el mismo año en el que se publicó por primera vez la adaptación que realizó de manera conjunta con Jaume Fuster. Se trata de un único álbum (tapa blanda y grapas) de 32 páginas, titulado *Noves aventures d'en Tirant*, que reproduce el mismo estilo de figuración que en dicha adaptación, pero que en este caso fue editado por la Generalitat Valenciana. Aunque la publicación no especifica de manera precisa quién es el autor del guión o de los dibujos, entendemos que todo ello es obra de Sento, puesto que su nombre (a través de su firma) es el único que aparece en la portada⁸.

8. En el *copyright*, además de Vicente Llobell Bisbal, es decir Sento, también aparece Federico Llobell Mas, quien consta como entintador de la adaptación publicada en *El Temps*.



Fig. 14. Portada y página de *Noves aventures d'en Tirant. A tota ultrança* de Sento Llobell (1991).

A lo largo de esta aventura, Sento hace transitar a Tirant por diversos lugares en los que Martorell jamás dice que estuviera, como es el caso de Ibiza, Tenerife o el imaginario reino de Boca-ampla, supuestamente perteneciente a la sabana africana. Asimismo, acompañan a Tirant en su empresa diferentes personajes creados de manera exclusiva para esta historia, como la pirata mora Zaida o el Miramamolín de Tenerife, los cuales conviven con otros personajes pertenecientes a la novela de Martorell, como es el caso del duque de Macedonia, Carmesina o, por supuesto, el propio Tirant. En el caso de Carmesina, su presencia en el cómic se da por alusiones cada vez que Tirant manifiesta su deseo de volver a verla, recurso que utiliza Sento sin importarle trasgredir la lógica cronológica de los acontecimientos narrados en la novela, puesto que las acciones de Tirant relatadas no tienen cabida dentro de la estructura narrativa planteada por Martorell.

Sento reproduce la misma figuración que en su anterior adaptación, aunque introduce ligeras variantes en la poética visual, destacando la eliminación del tramado en el uso del color. Por otra parte, el diseño del protagonista se ve alterado con la decisión de cambiarle el peinado, que se ha convertido ahora en una frondosa melena rubia. Asimismo, se aprecia el cambio de tono de este tebeo respecto al tratamiento del tema amoroso, en el sentido de que se abandona cualquier reminiscencia de erotismo, dando paso a una recreación mucho más ingenua del mismo.



Fig.15. Comparación entre el uso de la violencia en las dos incursiones de Sento en *TB*.

En cuanto al guión, el alejamiento de la fuente permite a Sento crear una historia de mayor dinamismo y coherencia narrativa que la presentada en la adaptación previamente comentada, adecuando de manera más cómoda las características del protagonista a las necesidades del público infantil al que va dirigido este tebeo. En este sentido, el erotismo es reemplazado por el enamoramiento platónico y la representación de la violencia adquiere tintes ingenuos, eliminando cualquier residuo sanguinolento e incrementando la presencia de los típicos elementos simbólicos y cinéticos propios del cómic para este tipo de representaciones. De esta manera, la profusión de sangre que Sento utilizaba en su incursión anterior a *TB*, donde incluso las onomatopeyas adquieren el mismo color rojizo (Fuster y Sento, 1991: 30), ha desaparecido por completo en *Noves aventures d'en Tirant* (Sento, 1991: 17), dando paso a una visión humorística de la violencia, lo que permite, por ejemplo, que un personaje salga despedido hacia el cielo tras recibir un golpe de espada, adoptando un tono que recuerda a planteamientos gráficos como los que utiliza Uderzo en *Las aventuras de Astérix* (Fig. 15).

Análisis de los resultados

Si bien se ha utilizado hasta ahora de manera genérica el término adaptación, recurrimos aquí a la clasificación de Gil (2012) respecto a aquellos fenómenos relacionados con el concepto de intermedialidad, concepto que amplía el de adaptación tal y como de manera común se entiende. Este autor limita el concepto de adaptación a lo que denomina *ilustración*, y establece, a cambio, dos categorías más de intermedialidad o *adaptabilidad* «desde el punto de vista de la modalidad y la reelaboración diegética y argumental de su fuente» (2012: 47): la *reescritura* y la *transficción* (Fig. 16)⁹.

9. Gil limita el uso del concepto de *adaptabilidad* para referirse al proceso de intermediación en su sentido más amplio (2012: 46)

INTERMEDIACIONES		
Ilustración	Reescritura	Transficción
Búsqueda de similitud con la intención ekfrástica de reproducir una historia dada.	Búsqueda de la diferencia, con una intención apropiacionista y creadora de transformar sustancialmente el relato original.	Búsqueda de similitud y diferencia. Anclaje a un modelo architextual, al tiempo que se busca la voluntad de expandirlo en forma de <i>universo</i> adaptativo.

Fig. 16. Diferentes tipos de intermediaciones en función de la relación del hipertexto con la voluntad de similitud o diferencia respecto al hipotexto (adaptado de Gil, 2012: 47).

En cuanto a la *ilustración*, Gil distingue entre la *ilustración literal* (reproducción sistemática del argumento), la *recreación literal* (evocación o resumen) y la *continuación original* (serialización dentro de un mismo proyecto). Respecto a la *reescritura*, ha de diferenciarse entre la *reescritura argumental*, la *reescritura espacio-temporal*, la *reescritura interpretativa* (transformación sistemática del sentido) y, la que aquí más interés reviste, la *reescritura estilística*, o lo que es lo mismo, la «transformación sistemática en sentido estético, compositivo, técnico, lingüístico» (2012: 49).

En función de estos parámetros podemos establecer, de manera genérica, una clasificación respecto al tipo de intermedialidad llevada a cabo en los diferentes productos generados dentro del recorrido de *TB* en el medio tebeístico (Fig. 16). Al margen de los dos ejemplos de *expansión transfuncional* ya analizados, se observa que la mayoría de las propuestas se adscriben a un tipo de intermediación híbrida de *recreación literal* y *reescritura estilística*. A este tipo pertenecen todas las adaptaciones completas y parciales –a excepción de *El rey ermitaño* y *Un año de juegos*– que en mayor o menor medida responden a una voluntad sinóptica que da como resultado un producto evocador de la fuente. Este carácter reduccionista deviene mucho más evidente en el caso de las adaptaciones parciales incluidas en este tipo y que, aunque limitan su argumento a la parte de *TB* que transcurre en el Imperio Griego, titulan sus tebeos como *Tirant lo Blanc* o *Tirante el Blanco*.

TIPOS DE INTERMEDIACIONES DE <i>TB</i> AL CÓMIC					
Título	Autor	Año	Editorial	Páginas Contenido	Idioma
Recreación literal/Reescritura estilística					
<i>Tirant lo Blanc</i>	Guión y dibujo: Jordi Bulbena	1972	Cavall Fort	48 Parcial	Valenciano
<i>Tirant lo Blanc</i> <i>Tirante el Blanco</i>	Guión: Andreu Martín Dibujo: Jaume Marzal-Canós	1982	Bruguera	128 Completa	Valenciano Castellano

<i>Tirant lo Blanc</i> (1 tomo) <i>Les aventures de Tirant lo Blanc</i> (4 tomos)	Guión: Jaume Fuster Dibujo: Sento Llobell	1991	El Temps <i>Tirant lo Blanc</i> Edicions 3 i 4 (<i>Les aventures de Tirant lo Blanc</i>)	160 Completa	Valenciano
<i>Tirant lo Blanch</i>	Guión: Amparo Cabanes Dibujo: Enric Calvo i Dolz	1995	Ayuntamiento de Valencia	50 Completa	Valenciano
<i>Tirant lo Blanc</i>	Guión y dibujos: Jesús Huguet	2006	Edicions Camacuc	84 Completa	Valenciano
<i>Tirante el Blanco</i>	Guión y dibujos: Miguel Portos	2008	Ediciones SM	28 Parcial	Castellano
Ilustración literal/Reescritura estilística					
<i>El rei ermità/ / El rey ermitaño</i>	Guión y dibujo: Santi Tena	2007	Ruzafa Show Ediciones	53 Parcial	Valenciano Castellano
<i>El rey ermitaño</i> (Revisado y ampliado)	Guión y dibujo: Santi Tena	2017	Tesis doctoral (Anexo) UCV	76 Parcial	Castellano
<i>Un año de juegos</i>	Guión y dibujo: Santi Tena	2017	Tesis doctoral (Anexo) UCV	102 Parcial	Castellano
Expansiones transfuncionales					
<i>Joanot Martorell segons Tirant lo Blanc</i>	Guión: Josep Palacios Dibujo: Joan Verdú	1983	Ayuntamiento de Valencia	16	Valenciano
<i>Noves aventures dén Tirant. A tota ultrança</i>	Guión y dibujos: Sento Llobell	1991	Generalitat Valenciana	32	Valenciano

Fig. 17. Clasificación de los cómics relacionados con el *Tirant lo Blanc* a partir de los diferentes tipos de intermediaciones planteadas por Gil (2012).

Por otro lado, también de manera diferente según cada uno de los casos, se da en estos cómics un ejercicio de reescritura estilística, tanto por la adecuación a las cualidades del medio gráfico que sustenta el hipertexto, como por la transformación del tono y el lenguaje de la fuente, adaptados a los gustos del nuevo público y a las pautas marcadas por el uso actual de las lenguas en las que han sido generados. A este respecto, se constata la tendencia a publicar en la lengua original de *TB*, dado que nueve de los diez títulos publicados lo hacen en catalán, ofreciéndose la versión en castellano de dos de ellos y únicamente uno lo hace exclusivamente en esta lengua, siendo inexistente cualquier traducción que haya dado pie a publicación alguna en lengua extranjera.

Por último, *El rey ermitaño* y *Un año de juegos* suponen un híbrido entre la *ilustración literal* (reproducción sistemática del argumento) y la *reescritura estilística* (adecuación del tono y el lenguaje al cómic y al lector implícito). En esta propuesta existe una voluntad de reproducir la estruc-

tura narrativa de la fuente, pero desarrollando a la vez las cualidades mediales propias del cómic y adecuando los referentes visuales al lector implícito de la adaptación. Por otro lado, el título de cada uno de los volúmenes no pretende evocar la totalidad de la obra, como en los casos anteriores, sino evidenciar dos aspectos que adquieren relevancia a la hora de entender su planteamiento adaptativo: destacar su carácter episódico (uno de los factores que definen a *TB*) y subrayar el hecho de que el hipertexto generado se convierte en un producto artístico diferente a la fuente.

Conclusiones

Comprobamos que las adaptaciones realizadas hasta la fecha al cómic de *TB* no han contribuido a situarlo dentro del paisaje global de los relatos de masas. Al margen de la circunstancia derivada de que la fuente pertenezca a una cultura periférica dentro del territorio hispánico, la mayoría de las adaptaciones analizadas nacen con una voluntad didáctica y divulgadora, dejando de lado su condición de nueva creación artística, y dando pie a comics de carácter funcional que parecen no despertar el suficiente interés editorial como para ser exportados más allá de aquellos territorios que buscan con las adaptaciones de *TB* la recuperación de una parte de su patrimonio cultural. Este planteamiento propicia un modelo de sinopsis ilustrada, generando unos productos tebeísticos que, o bien omiten gran parte del relato contenido en *TB*, o bien no desarrollan el potencial propio de la narratología del cómic.

La tendencia al didactismo y a la divulgación a la hora de adaptar *TB* deriva en la publicación de tebeos destinados a un público infantil y juvenil, obviando que el medio tebeístico se encuentra en un momento en el que la limitación de los comics a este grupo de lectores ya ha sido superada con creces, dando cabida a conceptos como el de *cómic de autor* o el de *novela gráfica*. Afrontar una adaptación de *TB* en este sentido, entendiéndola como un producto cultural distinto a la fuente, pero que se nutre sistemáticamente de sus estrategias estructurales, es una de las posibles líneas de trabajo a seguir que se proponen aquí.

Cada época interpreta la lectura de un clásico literario según los modos de pensamiento de su propio presente y cada lector, además, también lo hace según sus propias circunstancias. En este sentido, nuestra lectura y la voluntad de llevar a cabo la adaptación del que Cervantes afirmó que era «el mejor libro del mundo», responde al hecho de haber encontrado en él, además de una «mina de pasatiempos», un material a partir del cual desarrollar una producción artística propia. Una producción de marcado carácter referencial e irónico, donde lo fragmentario, lo indefinido, lo multigenérico o lo referencial, entre otros factores que también reconocemos en *TB*, nos conducen, más que a conocer el pasado, a tratar de entender el presente.

Bibliografía

- ABBOT, H. Porter (2002), *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge, Cambridge University Press.
- ALEMANY, Rafael (1997), «A propósito de la reutilización de dos fuentes en el *Tirant lo Blanc*», *Revista de Filología Románica*, 14, 2, pp. 15-25.
- ALONSO, Dámaso (1951), «*Tirant lo Blanc*, novela moderna», *Revista Valenciana de Filología*, 1, pp. 179-215.
- ARANDA, Vicente (2005), *Tirante el blanco*, producción de Enrique Viciano, DeAPlaneta [film]

- BAILE, Eduard (2012), «Presentació» al dossier «Còmic i literatura», en *Ítaca. Revista de literatura* 3, pp. 15-34.
- BARRERO, Manuel (2013), «La novela gráfica. Perversión genérica de una etiqueta editorial», en *La novela gráfica. Perversión genérica de una etiqueta editorial*, en *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*, ed. José Manuel Trabado, Madrid, Arco/Libros, pp. 191-230.
- BARTHES, Roland (1977), «Introducción al análisis estructural de los relatos», en *El análisis estructural*, ed. Silvia Niccolini, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 9-44.
- BULBENA, Jordi (1972), *Tirant lo Blanc* [Còmic], Barcelona, Cavall Fort.
- CABANES PECOURT, Amparo y ENRIC CALVO I DOLZ, (1995), *Tirant lo Blanch* [Còmic], Valencia, Ayuntamiento.
- CALABRESE, Omar (1999), *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.
- ECO, Umberto (1984), *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen.
- ESCARTÍ, Vicent Josep (2005), «Las edades de Tirant», en Martorell, Joanot y Martí Joan de Galba, *Tirante el Blanco*, Valencia, Tirant lo Blanch, pp. VII-XXV.
- EL PAÍS (2004), «*Tirant lo Blanc* revive en dibujos animados con acento andaluz», 2 abril.
<http://elpais.com/diario/2004/04/02/cvalenciana/1080933502_850215.html>
- FILMIN (2008), *Francesc Xavier Capell*. Filmin [Sitio web].
- FUSTER, Jaume y SENTO LLOBELL (1991), *Tirant lo Blanc* [Còmic]. Valencia, El Temps.
- FUSTER, Jaume y SENTO LLOBELL (1992), *Tirant a Anglaterra* [Còmic]. Valencia, Edicions 3 i 4.
- GARCÍA, Santiago (2010), *La novela gráfica*, Bilbao, Astiberri.
- GIL, Antonio J. (2008), «El relato de la cultura de masas: literatura, cine, cómics y videojuegos. Una mirada desde la orilla hispánica peninsular», *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 19, pp. 75-92.
- ____ (2012), *+Narrativa(s). Intermediaciones novela, cine, cómic y videojuego en el ámbito hispánico*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- GÓMEZ, Daniel (2013), *Tebeo, cómic y novela gráfica: La influencia de la novela gráfica en la industria del cómic en España* [Tesis doctoral], Barcelona, Universitat Ramon Llull.
- GUTIÉRREZ, Julio (2015). *Reescritura gráfica: una teoría de la adaptación de textos literarios al cómic a partir de las obras de Alberto Breccia* [Tesis doctoral], Barcelona, Universidad Pompeu Fabra.
- HAUF, Albert, ed. (2005), Joanot Martorell (i Martí Joan de Galba), *Tirant lo Blanc*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- ____ (2007), «Martorell, anticipo de Cervantes», *El País (Babelia)*, 5 de octubre, p. 7.
- HUGUET, Jaume (2006), *Tirant lo Blanc* [Còmic], Valencia, Camacuc.
- HUTCHEON, Linda (2012), *A theory of adaptation*, New York, Routledge.
- ISER, Wolfgang (1974), *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- ____ (1990), «El proceso de lectura, un enfoque fenomenológico», en *Para leer al lector: una antología de teoría literaria post-estructuralista*, ed. Manuel Alcides Jofré y Mónica Blanco, Santiago de Chile, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, pp. 29-51.
- LEITCH, Thomas M. (2003), «Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory», *Criticism*, 45, 2, pp. 149-171.
- LE MYÉSIE, Thomas (1322), *Breviculum ex artibus Raimundi Lulli electum*. Cod. St. Peter perg. 92, Karlsruhe, Badische Landesbibliothek Karlsruhe Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek. Disponible en: <<http://digital.blbkarlsruhe.de/blbhs/content/titleinfo/98159>>.

- LLOBELL, Sento (1991), *Noves aventuras d'en Tirant. A tota ultrança* [Còmic], Valencia, Ajuntament.
- LLULL, Ramon (1988), *Llibre de l'orde de cavalleria*, Barcelona, Barcino.
- MARTÍN, Andreu y Jaume MARZAL-CANÓS (1982), *Tirant lo Blanc* [Còmic], Barcelona, Bruguera.
- MARTORELL, Joanot y Martí Joan DE GALBA (1979-1983), *Tirant lo Blanc*, Valencia, Edicions de la Tercera Branca.
- McFARLANE, Brian (1996), *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Nueva York, Oxford University Press.
- MCCLOUD, Scott (2012), *Hacer cómics: secretos narrativos del cómic, el manga y la novela gráfica*, Bilbao, Astiberri.
- OBÍOL, M.^a José (1991), «Tirant, Rambo y Superman», *El Temps*, 345, pp. 60-63.
- PORTOS, Miguel (2008), *Tirante el Blanco* [Còmic], Madrid, Ediciones SM.
- SCCFF (1998), «Francesc Xavier Capell. Sèries B fetes a Aitona», *Butlletí Informatiu de la Societat Catalana de Ciència-ficció i Fantasia*, 4, s. p.
- TENA, Santiago (2007), *El rei ermità* [Còmic], Valencia, Ruzafa Show.
- ____ (2017), *En busca de un modelo de adaptación del Tirant lo Blanc a cómic en el contexto de la hipermodernidad* [Tesis doctoral], Valencia, Universidad Católica de Valencia 'San Vicente Mártir'.
- VARGAS LLOSA, Mario (1969), *Carta de batalla por Tirant lo blanc*, en Joanot Martorell y Martí Joan de Galba, *Tirant lo Blanc*, Madrid, Alianza, pp. 9-41.
- VERDÚ, Joan (1984), *Joanot Martorell segons Tirant lo Blanc* [Còmic], Valencia, Ayuntamiento.