



HAL
open science

La herencia cervantina en los relatos intercalados de la adaptación gráfica del Quijote por Rob Davis (2011)

Aude Plozner Bruder

► **To cite this version:**

Aude Plozner Bruder. La herencia cervantina en los relatos intercalados de la adaptación gráfica del Quijote por Rob Davis (2011). e-Spania - Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes, 2022, 41, 10.4000/e-spania.42841 . hal-04038856

HAL Id: hal-04038856

<https://hal.science/hal-04038856>

Submitted on 24 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



e-Spania

Revue interdisciplinaire d'études hispaniques
médiévales et modernes

41 | février 2022

Poétique de la interpolación / La danse au Siècle d'or /
La fiesta cortesana

Las interpolaciones de la adaptación gráfica del *Quijote* por Rob Davis : herencia cervantina y modernización

Aude Plozner Bruder



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/e-spania/42841>

ISSN: 1951-6169

Editor

Civilisations et Littératures d'Espagne et d'Amérique du Moyen Âge aux Lumières (CLEA) - Paris
Sorbonne

Este documento es traído a usted por Université Paris Nanterre



Referencia electrónica

Aude Plozner Bruder, «Las interpolaciones de la adaptación gráfica del *Quijote* por Rob Davis : herencia cervantina y modernización», *e-Spania* [En línea], 41 | février 2022, Publicado el 23 febrero 2022, consultado el 02 marzo 2022. URL: <http://journals.openedition.org/e-spania/42841>

Este documento fue generado automáticamente el 2 marzo 2022.



Les contenus de la revue *e-Spania* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Las interpolaciones de la adaptación gráfica del *Quijote* por Rob Davis : herencia cervantina y modernización

Aude Plozner Bruder

- 1 Mediante un esfuerzo sintético indiscutible, el ilustrador británico Rob Davis ofrece una adaptación gráfica del *Quijote* publicada en dos partes (2011-2013)¹, según la división original de la novela cervantina. Pese a la plétora de adaptaciones sacadas de la obra, la novela gráfica de Davis no carece de originalidad. El adaptador propone un objeto de estudio fecundo, sobre todo a la hora de cuestionar el legado de la literatura del Siglo de Oro. Jean Canavaggio, autor del prefacio de la traducción francesa (2015)², no duda en subrayar el gran interés que despierta la adaptación respecto a las historias interpoladas. Nuestro enfoque dará una clara continuidad a la reflexión iniciada por el crítico:

cuando las adaptaciones más difundidas eluden las historias intercaladas, que a veces desvían la atención del lector, [Rob Davis] se esforzó por conservar una mayoría de ellas, distinguiéndolas por una puesta en página y un grafismo que recalcan su especificidad, mientras que el estilo coloquial del diálogo alterna con el estilo más formal de las transiciones narrativas³
- 2 Ante todo, debido a la extensión de la obra original, el adaptador tuvo que reflexionar sobre la composición de su obra. El formato limitado de la novela gráfica no permite integrar todos los episodios interpolados del *Quijote*: ¿cuál es su selección? ¿en qué criterios se basa?
- 3 Para la Primera parte, de los relatos enumerados por Riley –o sea la historia de Grisóstomo y Marcela, de los amores entrecruzados, del *Curioso Impertinente*, del Capitán Cautivo, la historia de doña Clara y de don Luis, y, finalmente, la de Leandra y de Vicente–⁴, el británico integra la mitad. Son precisamente los tres primeros de la cadena narrativa: la historia del desgraciado Grisóstomo y de la endiablada Marcela, la de los amores entrecruzados y la del *Curioso Impertinente*. A pesar de la elusión del resto

de los episodios, Davis se esfuerza por respetar la novela original prohibiéndose quitar las primeras historias, las más conocidas, y, sobre todo, las que más extensión narrativa ocupan (12 capítulos en total, o sea la quinta parte del libro de 1605, contra 5 capítulos para las otras historias). Además de su peso narrativo, se puede imaginar sin dificultad la motivación que llevó al ilustrador a mantener la historia de los amores entrecruzados. Por retomar el término analítico de Baquero Escudero, es la más «coordinada»⁵ con la historia principal: es la que desemboca, por ejemplo, en la penitencia de don Quijote, la que lleva Sancho a mentir sobre su encuentro con Dulcinea, y todo lo que esta falsa entrevista implica en la Segunda parte. En otras palabras, suprimir pura y simplemente estas tres primeras interpolaciones hubiera sido una alteración grave de la obra original.

- 4 En la Segunda parte, resulta más complejo determinar cuáles fueron las motivaciones de la selección. Davis conserva la historia de Camacho y la de doña Rodríguez, mantiene el encuentro de Sancho con Ricote mientras suprime la historia de Ana Félix y la de Claudia Jerónima. Sin embargo, cuando se enumeran las historias más breves y las que están inventadas por los personajes⁶, se puede deducir que el adaptador integra las que tienen un fuerte alcance cómico (el cuento de nunca acabar de Sancho, el burlesco incidente del rebuzno, las dueñas barbudas y la historia de Altisidora) y las conspiraciones de Sansón Carrasco (bajo la identidad del Caballero de los Espejos y del Caballero de la Blanca Luna) para acelerar la vuelta de don Quijote a su pueblo. En suma, Davis no quiere traicionar el tono general de la obra ni dificultar la progresión novelesca.
- 5 Manteniendo las historias en función de su impacto en la novela y en los lectores (el tono, la amplitud narrativa, y la contribución al desarrollo novelesco), Davis revela una voluntad de honrar al texto cervantino. Pero adaptar el *Quijote* en novela gráfica no solo significa seleccionar cuidadosamente los episodios sino también infundir una dinámica suplementaria a dichos episodios: darles vida mediante el diseño. Si Canavaggio esboza dos pistas emprendidas por el dibujante (la puesta en página y el grafismo), parece oportuno profundizar en el estudio de las técnicas e intenciones de Davis: ¿en qué medida manipula gráficamente la materia interpolada?, ¿entra acaso en la cuestión muy debatida de la coordinación? Entremos en su taller de creación.

Una puesta en página evolutiva para la intercalación del relato

- 6 En la Primera parte, el relato interpolado davisiano siempre comienza en una nueva página y va acompañado por un título que indica la transición entre la trama principal y el relato secundario: «el cuento del cabrero», «el cuento de Sancho», «historia de Cardenio», «segunda parte de la historia de Cardenio», «historia de Dorotea», «la novela del curioso impertinente» y «la novela del curioso impertinente, continuación». En la Segunda parte de la novela, al contrario, las transiciones resultan menos evidentes: a excepción de «la historia de los regidores rebuznantes», desaparecen los substantivos transitorios «cuento», «novela» e «historia», de la misma forma que escasean los títulos y el recurso a una nueva página. Los relatos parecen disolverse en la trama principal. A primera vista, el adaptador entra en el debate sobre los relatos intercalados, debate que, como se sabe, fue incorporado por el propio Cervantes a lo largo de su Segunda parte.

- 7 Pero si se diluyen y condensan algunos episodios de la Segunda parte, Davis dedica dos páginas al breve relato del Retablo de Maese Pedro, una de las dos excepciones a la puesta en página anteriormente mencionada⁷. La selección de este episodio puede extrañar pero es fruto de una ingeniosa reflexión creativa: elaborando astutamente un campo-contracampo, el ilustrador traduce la especificidad espacial del escenario para títeres.

Imagen 1: El retablo de Maese Pedro, anverso (Rob DAVIS, *Don Quijote*, trad. José C. Vales, Madrid, Kraken, 2014, p. 205).



Imagen 2: El retablo de Maese Pedro, reverso. (Rob DAVIS, *Don Quijote*, trad. José C. Vales, Madrid, Kraken, 2014, p. 206).



- 8 En la página derecha, el anverso, el lector ve la representación de títeres como si fuera espectador, y, al volver la página, el lector se sitúa detrás del retablo y descubre al titiritero manejando las marionetas. Davis solicita al lector y le hace participar en su creación. Su estrategia es ingeniosa: integra un relato que algunos lectores podrían considerar como «ajeno» (o que «no [es] de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia»)»⁸ infundiéndole un carácter profundamente plástico y lúdico. Aquí, el ilustrador no se limita a respetar estrictamente el cambio de técnica de inserción en la Segunda parte sino que se deja llevar por su destreza creadora. El lector sale ganando.

El código de color al servicio de la intercalación

- 9 Además, la habilidad davisiana no se limita a la puesta en página. Si el ilustrador manifiesta un especial cuidado en el uso de los colores en cada secuencia narrativa (como por ejemplo el color amarillo en el episodio de los dos ejércitos, o los tonos rosáceos del encuentro con Roque Guinart), las novelas insertas no son diferentes al respecto.
- 10 En la Primera parte, el código de color que traduce la interpolación tiene una fuerte coherencia. Primero, los colores denotan particularidades del relato intercalado. Se asignan tonos verdes a personajes vinculados con la naturaleza (la historia pastoril de Grisóstomo y Marcela, y la fábula de Dorotea, hija de labradores ricos), colores alegres para historias cómicas (la del rebusno o la de Sancho), y tonos cálidos, rojos, para ilustrar las facetas más libidinosas y trágicas del *Curioso Impertinente*. Luego, en la mayor parte de los casos, los colores organizan una jerarquía entre historia principal y relato intercalado ya que la transición se caracteriza por un cambio colorimétrico importante.

Imagen 3 - 4 - 5: El cuento del cabrero (Rob DAVIS, *Don Quijote*, trad. José C. Vales, Madrid, Kraken, 2014, p. 48-50).



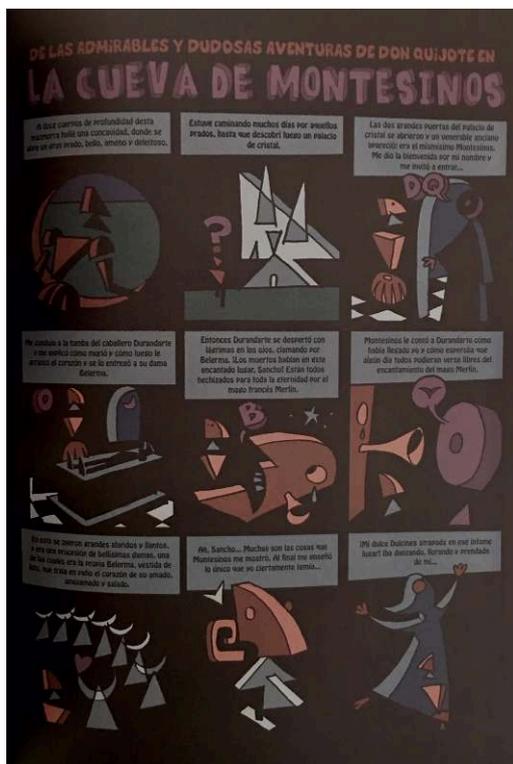


- 11 Todos los relatos son bicolors, y, aunque estén entrecortados (es el caso, por ejemplo, del cuento de Cardenio), Davis mantiene el mismo código para marcar una clara continuidad de la secuencia narrativa inserta. Sin embargo, cabe matizar lo que parece ser –a primera vista– una distinción tajante entre historia principal e interpolada: en determinados casos, la colorimetría invita a coordinarlas. En el cuento del cabrero, que inaugura el episodio de la historia de Grisóstomo y Marcela, los hilos narrativos se conectan: el código bicolor verde/blanco del cuento sigue vigente en el episodio del entierro e incluso define el mismo vestido de Marcela. Otro ejemplo sería la secuencia que corresponde a la aparición de Dorotea, a su fábula y al diálogo que engendra. Se caracteriza también por un hilo colorimétrico verde: antes y después del relato –otra vez verde/blanco– de la joven, la tela de fondo de las viñetas se ilustra por hojas verdes con manchas blancas.
- 12 En la Segunda parte, el ilustrador sigue diluyendo las suturas entre trama principal y secundaria. En el caso del breve relato de Altisidora (doncella que finge morir de amor por don Quijote, que resucita y que cuenta lo que ha visto en los infiernos), el cambio de color es casi inexistente y totalmente fundido en el hilo narrativo principal. En cambio, en el episodio de las bodas de Quiteria y Camacho, que ocupa más espacio narrativo en la novela, el uso de los colores es mucho más sutil. Aunque el verde pálido del cielo introduce las bodas y las concluye cuando se van los protagonistas, el ilustrador trata la interrupción de dichas bodas como si fuera una unidad secuencial de la historia principal: no hay cambio colorimétrico abrupto. Así, Davis consigue producir un efecto de interpolación «ni suelt[o], ni pegadiz[o]»⁹, por emplear las palabras de Cervantes.

Un grafismo adecuado e incluso modernizado

- 13 Al igual que hace buen uso de su paleta de historietista para sacar a la luz las complejidades narrativas de las inserciones –que ya en tiempos de Cervantes alimentaban la controversia–, Davis confiere un grafismo adecuado a sus planchas de cómic. El dibujante tiene que adaptarse a la doble singularidad del *Quijote*: le hace falta adaptar gráficamente tanto el hilo narrativo principal como las historias que lo interrumpen. En la mayor parte de los relatos de la Primera parte, para subrayar una vez más el cambio de plano narrativo y sus particularidades, el británico concede un grafismo diferente a sus relatos interpolados. No es de extrañar por ejemplo que el dibujo del cuento de Sancho sea mucho más sencillo y grosero que el dibujo del *Curioso Impertinente*. En este caso el ilustrador no solo se esfuerza en diferenciar el relato intercalado de la trama principal, sino también los relatos intercalados entre sí: ajusta su lápiz tanto a la condición del locutor como a la profundidad del argumento.
- 14 En la Segunda parte, conforme a la poca variabilidad de la puesta en página y del código de color, el grafismo de las historias secundarias no se aleja del que adopta para la principal. No obstante, en un episodio determinado, que todavía hace correr mucha tinta, el grafismo pasa de un extremo a otro.

Imagen 6: «De las admirables y dudosas aventuras de don Quijote en la Cueva de Montesinos» (Rob DAVIS, *Don Quijote*, trad. José C. Vales, Madrid, Kraken, 2014, p. 199).



- 15 Gráficamente hablando, las planchas de cómic «de las admirables y dudosas aventuras de don Quijote en la Cueva de Montesinos» se destacan del resto de la novela, sea de la trama principal o secundaria. El fondo negro sobre el cual resaltan tonos mayoritariamente azules (color onírico por excelencia), así como el uso de las formas geométricas, producen un desfase notorio con el grafismo general de la obra y una

transgresión de las reglas clásicas de la representación. Esta propuesta recuerda el llamado Arte Moderno (por ejemplo la *Rote Brücke* (1928) de Paul Klee, *La lectura* (1932) de Pablo Picasso o el *Hippocampe* (1970) de Sonia Delaunay), en el cual se inspiró probablemente Davis. Esta reinterpretación gráfica, que podría remitir a la poca verosimilitud de lo que está contando el caballero o al carácter hartado moderno de la pluma cervantina, desplaza el episodio hacia técnicas muy posteriores al *Quijote*. Concretamente, revela un deseo de modernización de la novela cervantina y demuestra que el ilustrador se apropia del texto original desplazándolo hacia un lector del siglo XXI, cuyas referencias culturales ya no son las mismas.

La pluma intercaladora davisiana

- 16 Centrémonos por fin en la pluma davisiana, puesto que, aparte del grafismo, Davis tuvo que reescribir las interpolaciones. Como era de esperar, el autor varía la identidad tipográfica del relato interpolado en la Primera parte, mientras que en la Segunda casi desaparece el cambio conforme a la vinculación más estrecha de los relatos secundarios con la trama principal. De la misma forma, desde un punto de vista estrictamente literario, las fórmulas introductorias también se someten al grado de vinculación con las aventuras de don Quijote. En la Primera parte, el personaje locutor aparece en un primer plano, toma la palabra, e introduce su relato por un verbo introductor que indica explícitamente el paso a la narración segunda: «la contaré si me presta oídos», «si gustáis [...] que os diga en breves razones la inmensidad de mis desventuras, debéis prometerme que no me interrumpiréis», «yo entretendré a vuestra merced contándole un cuento, señor», «solo pongo una condición a aquellos que quieren oír a mi historia...», «yo os explicaré, señor, si me prometéis guardar el secreto y dejarme sola cuando termine mi cuento... – Ay, Dios, ¡otro cuento!», «tal vez señor cura quiera leerla en voz alta para todos», «oigamos en qué acaba el cuento»¹⁰. En la Segunda, la transición no desaparece por completo sino que resulta más sobreentendida: es el caso de la carta de invitación a las bodas de Camacho, del verbo «comenzar» para el retablo de Melisendra, de los sustantivos «consejos» y «audiencia», o bien de la pregunta de Sancho a Altisidora «¿cómo es el infierno?»¹¹.
- 17 Respecto a la escritura del relato, es obvio que Davis no pudo conservar el texto original. Entonces, suprime el relato interpolado o lo reescribe sintetizándolo. En este último caso, la reescritura condensadora alterna entre narración en globos narrativos (generalmente rectangulares) y discurso directo pronunciado por los personajes (generalmente en globos circulares), lo que infunde dinamismo al relato. Aun así, se esfuerza en hacer referencias precisas al texto cervantino: pueden ser palabras claves, como «asilo de locos» o «Neptuno»¹² (para hacer referencia al cuento del barbero que casi suprime), grupos nominales o expresiones sacados directamente de la novela (en la historia de Grisóstomo «hijodalgo rico», «su grande amigo», «con mucho recato», «melindrosa Marcela» y «al descubierto»¹³; o «bello, ameno, deleitoso» y «venerable anciano» para el episodio de la Cueva de Montesinos)¹⁴, y otras veces, es el caso de la historia de Sancho, fragmentos casi enteros:
- que en un lugar de Extremadura había un pastor cabrerizo (quiero decir que guardaba cabras), el cual pastor o cabrerizo, como digo, de mi cuento, se llamaba Lope Ruiz; y este Lope Ruiz *andaba enamorado* de una pastora que se llamaba Torralba, la cual pastora llamada Torralba era hija de un ganadero rico, y este ganadero rico...¹⁵

- 18 Pero además de este esfuerzo sintético –que no carece de respeto hacia el texto cervantino–, es de notar que el escritor intensifica el efecto de interpolación por el uso de un registro de expresión a la vez anacrónico y en desfase con el estilo arcaico de don Quijote. En el «cuento del cabrero», mientras el texto cervantino propone «de los muchos que por mujer la pedían [...] jamás ella respondió otra cosa sino que por entonces no quería casarse»¹⁶, la adaptación inglesa moderniza y contrae en lenguaje SMS «*Howzaboutit? Not on your nelly*»¹⁷ (que significaría en español «¿Q te parece? Ni lo sueñes»), lo que seguirá Anatole Pons, traductor francés de la adaptación, con un muy coloquial «*Kestendibébé? Dans tes rêves*»¹⁸. Otro ejemplo, en el retablo de Maese Pedro, en el que los moros describen su papel de esta forma: «*We are the Moors, and we are here to make sure he doesn't try any shit like that*»¹⁹ o en francés «*On est là pour empêcher qu'il fasse tout merder*»²⁰, significando ambos «estamos aquí para impedir que lo joda todo». Cualquier lector inglés o francés se extraña ante formulaciones tan coloquiales y anacrónicas en una novela del siglo XVII. En cambio, el traductor español adopta traducciones mucho más neutras: «¿qué me decís?», «venimos a impedir que lo consiga»²¹. ¿Por qué borra de la adaptación estas particularidades? ¿Las considerará extravagantes? Está suprimiendo un elemento de importancia. Si estos detalles pueden parecer anodinos, la renovación del registro traduce explícitamente una gran parte del potencial de modernización de las interpolaciones de la novela gráfica del británico.
- 19 En definitiva, sin pretender revolucionar el tratamiento de los relatos intercalados en el *Quijote*, la aproximación gráfica de Rob Davis al relato intercalado convence y tiene un indiscutible valor añadido. Involucrándose gráficamente en cuestiones críticas frecuentemente debatidas, sin omitir los tan apreciados matices y ambigüedades cervantinos, el adaptador consigue demostrar hasta qué punto las herramientas propias del oficio de historietista pueden ser valiosas para la reactualización de la obra maestra de Cervantes. Sin embargo, la práctica modernizadora de Davis no diluye para nada la estima sentida por el texto cervantino. Valiéndose de la herencia cervantina, consigue diseñar su propia versión de la novela, un *Quijote* que no olvida a su antepasado y que inscribe la tradición áurea en un futuro cierto e innovador.

BIBLIOGRAFÍA

BAQUERO ESCUDERO, Ana Luisa, *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*, Vigo: Academia del Hispanismo, 2013.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Madrid: Punto de lectura, 2013.

DAVIS, Rob, *Don Quichotte. Première partie*, trad. Anatole Pons, París: Warum, 2015.

DAVIS, Rob, *Don Quichotte. Deuxième partie*, trad. Anatole Pons, París: Warum, 2015.

DAVIS, Rob, *Don Quijote*, trad. José C. Vales, Madrid: Kraken, 2014.

DAVIS, Rob, *Don Quixote*, vol. 1, Londres: SelfMadeHero, 2011.

DAVIS, Rob, *Don Quixote*, vol. 2, Londres: SelfMadeHero, 2013.

DAVIS, Rob, *Don Quixote Complete*, Londres: SelfMadeHero, 2014.

RILEY, Edward C., *Introducción al Quijote*, trad. Enrique Torner Montoya, Barcelona: Crítica, 2000.

NOTAS

1. Rob DAVIS, *Don Quixote*, vol. 1, Londres: SelfMadeHero, 2011. *Id.*, *Don Quixote*, vol. 2, Londres: SelfMadeHero, 2013. La editorial SelfMadeHero publicó la obra completa *Don Quixote Complete* en el año 2014. En el presente artículo nos referiremos a esta edición para la versión original inglesa : *Id.*, *Don Quixote Complete*, Londres: SelfMadeHero, 2014.
2. *Id.*, *Don Quichotte. Deuxième partie*, trad. Anatole Pons, París: Warum, 2015.
3. *Id.*, *Don Quichotte. Première partie*, trad. Anatole Pons, París, Warum, 2015, p. 2: «*alors que les adaptations les plus répandues font l'économie des histoires intercalées qui, de temps à autre, détournent l'attention du lecteur, il a veillé à conserver la plupart d'entre elles, en les distinguant par une mise en page et un graphisme qui en font ressortir la spécificité, tandis que le style familier des dialogues alterne avec le style plus soutenu des transitions narratives*». La traducción es mía.
4. Edward C. RILEY, *Introducción al Quijote*, trad. Enrique Torner Montoya, Barcelona: Crítica, 2000, p. 100-101.
5. Ana Luisa BAQUERO ESCUDERO, *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*, Vigo: Academia del Hispanismo, 2013, p. 28.
6. Las llamadas «historias falsas» según la clasificación de Baquero Escudero. *Ibid.*, p. 119-123.
7. El episodio de la Cueva de Montesinos se analizará a continuación.
8. Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Madrid: Punto de lectura, 2013, p. 571.
9. *Ibid.*, p. 877.
10. Rob DAVIS, *Don Quijote*, trad. José C. Vales, Madrid: Kraken, 2014, p. 48, 83, 99, 109, 113, 123, 127. Lo subrayado es mío.
11. *Ibid.*, p. 190, p. 204, p. 243, p. 279.
12. *Ibid.*, p. 165. M. de CERVANTES SAAVEDRA, *op. cit.*, p. 552-555.
13. R. DAVIS, *Don Quijote*, p. 49. M. de CERVANTES SAAVEDRA, *op. cit.*, p. 104-107.
14. R. DAVIS, *Don Quijote*, p. 199. M. de CERVANTES SAAVEDRA, *op. cit.*, p. 723-724.
15. R. DAVIS, *Don Quijote*, p. 84. M. de CERVANTES SAAVEDRA, *op. cit.*, p. 178.
16. *Ibid.*, p. 107.
17. R. DAVIS, *Don Quixote Complete*, p. 49.
18. R. DAVIS, *Don Quichotte. Première partie*, p. 47.
19. R. DAVIS, *Don Quixote Complete*, p. 205.
20. R. DAVIS, *Don Quichotte. Deuxième partie*, p. 49.
21. R. DAVIS, *Don Quijote*, p. 49 et p. 205.

RESÚMENES

Este artículo analiza la práctica de la interpolación en la adaptación gráfica del *Quijote* de Cervantes por Rob Davis. Tiene como objetivo determinar en qué medida el adaptador se apropia de los relatos intercalados y cómo los inserta en la trama principal. Mediante un estudio de las herramientas que el ilustrador tiene a su disposición (la puesta en página, el color, el grafismo y su pluma), veremos hasta qué punto este se inscribe en el debate sobre la intercalación y cómo consigue respetar el texto cervantino mientras lo moderniza.

Cet article analyse la pratique de l'interpolation dans l'adaptation graphique du *Quichotte* de Cervantès par Rob Davis. Il a pour objectif de déterminer dans quelle mesure l'adaptateur s'approprie les récits intercalés et comment il les insère dans la trame principale. Par une étude des outils dont dispose l'illustrateur (la mise en page, la couleur, le graphisme et la plume), nous verrons jusqu'à quel point celui-ci s'inscrit dans le débat sur l'intercalation et comment il parvient à respecter le texte cervantin tout en le modernisant.

This article analyzes the practice of interpolation in the graphic novel of Cervantes's *Quixote* adapted by Rob Davis. The aim is to determine how the adapter got to grips with the stories within the story and how he inserts them in the main plot. By a study of the tools that the illustrator has at his disposal (the layout, the colour, the drawing and writing styles), we will see how much he takes part of the debate about intercalation and how he manages to respect the Cervantine text while modernizing it.

ÍNDICE

Mots-clés: Cervantès, interpolation, adaptation graphique, modernisation

Palabras claves: Cervantes, interpolación, adaptación gráfica, modernización

Keywords: Cervantes, interpolation, graphic adaptation, modernization

AUTOR

AUDE PLOZNER BRUDER

Université Lumière Lyon 2 – IHRIM Lyon 2